ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO

CR

2000

003

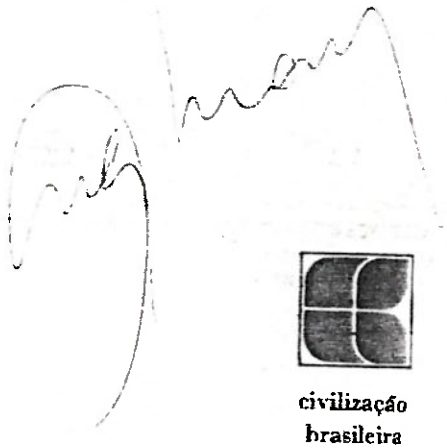
004

005

006

Edson Motta

Fundamentos para o Estudo da Pintura



civilização brasileira

Capa:
EDUARDO

Diagramação:
LÉA CAULLIRAUX

Revisão:
REGINA BEZERRA

Exemplar N.º

Direitos desta edição reservados à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua Muniz Barreto, 91/93,
Rio de Janeiro – RJ

1979

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Sumário

RECONHECIMENTO 9

APRESENTAÇÃO 11

COMPOSIÇÃO 17
- A Composição e a Unidade 22
- Espaços 37
- As Formas 40
- Formas Geométricas 43
- A Linha 52
- Traçados Reguladores 62
- Série de Fibonacci 71
- Simetria Dinâmica 73

COR E VALOR 77
- Cor e Luz 78
- Cores Complementares 80
- Cores Frias e Cores Quentes 82
- Tom e Valor 83
- Psicologia das Cores 84

TEXTURA 91

PINTURA MURAL E PINTURA DE CAVALETE 99

O TEMA NA PINTURA 109

GÊNEROS DE PINTURA 115

BIBLIOGRAFIA BÁSICA 137

Reconhecimento

Agradeço, com o maior respeito e admiração, aos meus mestres e, em especial, a Cesar Turatti, Marques Júnior, Rodolpho Chambelland, Bruno Lechowski, Manoel Santiago, George L. Stout, R. Gettens e Richard Buck pelos conhecimentos que me transmitiram ao longo da minha vida de pintor e, particularmente, ao Prof. Henrique José Hargreaves, por seus ensinamentos no campo da Filosofia da Arte.

Espero seja este trabalho útil e proveitoso aos calouros da pintura e, ao mesmo tempo, uma aceitável compensação para meus queridos mestres.

Edson Motta

Apresentação

ESTAS LINHAS pretendem ser descrição, tão sucinta quanto possível, de temas diversos, procurando interessar ao pintor em potencial e ao jovem estudante de arte, que poderão encontrar, distribuídas no bojo deste conjunto de informações, algumas sugestões úteis à sua formação inicial. Por isso mesmo escolhemos o título:

Fundamentos para o estudo da pintura

Os "fundamentos" são uma forma de estimular a mente e a intuição artística que, segundo o nosso entendimento, encaramos como aspectos da maior relevância no estudo das artes visuais.

O simples traço é a conseqüência da antecipação de uma vontade consciente ou inconsciente, embora pretender que o estudante de arte desenhe ou pinte durante anos seguidos, sem noção preliminar do que sejam os valores peculiares ao seu trabalho é, parece-nos, inverter os termos do problema, dificultar e retardar os fenômenos da compreensão artística e da percepção visual.

Os casos conhecidos de artistas que começaram tarde e começaram bem, são explicados pelo fato de haverem formado a sua mente para o exercício da arte durante toda a vida anterior às suas realizações práticas. Antes, existia apenas uma concepção formal; a concretização iniciou-se mais tarde.

Conhecimentos, por mais simples que sejam, poderão facilitar o entendimento dos valores de uma obra plástica, o sentido de um estilo, de uma personalidade, ou de um conjunto de obras e, paralelamente, a comunicação dos sentimentos do artista, seus motivos e suas intenções.

O desconhecimento dos termos nos quais a pintura se realiza, dificultará, por certo, o próprio emprego adequado das cores, dos recursos oferecidos pelas linhas justamente aplicadas e de todos os outros fatores que entram na composição de uma obra de arte e impedirá, ainda, que o artista tire partido justo dos valores subjetivos desses elementos. Para aqueles que pretendem apenas assimilar a prática artesanal simples, que estimam permanecer na coisa manualmente aprendida, estas palavras não terão significado maior. Para eles, a feitura da obra resume-se em objetivar esse ou aquele volume ou forma. Normalmente, consideram o claro-escuro, para citar apenas um exemplo, como a luz, a sombra e o reflexo que se apresentam num corpo dado. No entanto, para os artistas, a sua existência pode adquirir significação maior e ser considerada na medida em que colabore para a expressão plástica pretendida. O claro-escuro possui qualidades vivas e significado que se encontram antes e acima da sua função primária: a de criar volume no objeto particular. Trata-se, todavia, de um valor essencial que, além de conferir força psicológica ao trabalho artístico, pode tornar-se parte integrante da estrutura do quadro, como fonte de equilíbrio e harmonia da composição.

O exame das obras de todos os períodos e estilos confirma a proposição inicial de que apenas o manuseio mais ou menos prolongado do *fusain*, dos pincéis e, enfim, de quaisquer instrumentos e materiais, sem a preocupação da formação artística propriamente dita, no decurso do aprendizado, não corresponde a exigências da nova compreensão e da inteligência das modernas gerações. Isso não quer dizer que o processo de estudos, geralmente empregado até agora, deva ser invertido ou abandonado. Ambos os sistemas podem ser cuidados simultaneamente. Não é possível negar os benefícios da prática artesanal contínua na formação do artista.

Acresce, ainda, que a arte só existe na coisa feita, sentida e vivida. A "*Arte vive no campo do fazer*" como diz Jacques Maritain, mas o importante é saber como fazer.

Não é fácil falar sobre os procedimentos artísticos em nossos dias, quando os mesmos são contestados em nome de uma falsa compreensão de sensibilidade.

Essa negação decorre do fato de que muitos artistas só admitem espontaneidade e intuição, como decorrência da ignorância dos valores que servem de veículos à realização da obra de arte. O desejo de êxito rápido, que contribui para a repulsa à técnica, existente entre alguns pintores, parece ser outra das características do nosso tempo. Não alcançam eles que arte é sacrifício, é angústia, e seu grande destino não se encontra na linha do sucesso particular dos indivíduos. Angústia, porque é um ato de amor e em todo ato de amor estão implícitas formas de angústia.

A ambição de celebridade tem feito proliferar, também, *primitivistas* e *ingênuos*. Realmente, surgem, de quando em vez, pintores filiados a essa *escola*, que podem ser considerados artistas, dotados que são, por força de vocação incoercível. Mas os casos assim raros devem ser estudados separadamente; constituem exceções e surgem em idade mais ou menos adiantada, o que significa que levaram muitos anos para alcançarem, de alguma forma, os seus meios objetivos de expressão.

Os argumentos em defesa deles baseiam-se, com frequência, na obra dos pintores primitivos do período paleolítico. No entanto, observa-se claramente que os artistas da caverna, primitivos em face do tempo, eram realmente conhecedores do seu *métier* e dominavam os recursos de sua profissão.

Arnold Hauser observou a existência de artistas profissionais entre os habitantes de Altamira e de Dordonha; eram homens eleitos pelo seu clã, espécie de mágicos de seu tempo, de sua crença, de seu grupo. Escolhidos seriam aqueles que demonstrassem aptidão para a representação gráfica dos seres que os cercavam, tornando-os seus cultores e, por certo, recebiam treinamento e dedicavam-se desde cedo àqueles mistéres. Portanto, a afirmativa de que os pintores das cavernas eram ignorantes do ofício não é absolutamente legítima.

No período paleolítico ainda não se admita a existência do espírito e, assim, a rena e o bizonte deveriam ser representados naturalisticamente, pela crença de que, em consequência, os animais já estariam destinados à caça e à captura fáceis.

No período neolítico – é ainda Hauser a nos esclarecer –, as populações começam a acreditar na sobrevivência do espírito. O artista profissional desaparece; ele já não é mais necessário porque a figura esquemática realizada então supria perfeitamente a nova compreensão em desenvolvimento e, em seguida, apenas os rituais simbólicos satisfaziam as necessidades religiosas dos homens.

Quando a sociedade se organiza em conjuntos estáveis e a existência do espírito é aceita plenamente, a arte desaparece como profissão, uma vez que os signos totêmicos satisfaziam as exigências dos homens e a representação objetiva não era mais reclamada. A atividade artística desvia-se naquele momento para a área do lazer. É essencialmente geométrica e decorativa, passando a constituir atribuição doméstica e feminina.

Há ainda a considerar a "pureza" dos autodidatas. Estes, em geral, vangloriam-se de sua independência e superioridade frente a outros artistas que foram orientados por algum professor ou que tenham frequentado escolas, esquecidos de que, nos dias atuais, todos os modernos meios de divulgação ao seu alcance, como visitas aos museus, às exposições, aos *ateliers*, e os conhecimentos adquiridos nas longas conversas às mesas de cafés ou através de livros, revistas e reproduções, atribuem-lhes certa maneira de aprendizado, embora subjetivamente.

Assim, a rigor, o artista absolutamente autodidata não existe nos meios civilizados contemporâneos.

Nunca é demais insistir que o autodidata, se não incorporar uma técnica à sua inteligência, não importa porque meios o faça, estará lutando com deficiência e seus sentimentos não poderão manifestar-se na medida justa.

Sobre o conceito, temerário a nosso ver, de que o tirocínio acerca dos valores especializados da pintura impede a liberdade de expressão, é fácil concluir-se pela burla da assertiva. A independência do artista não pode ser tolhida por conhecimentos teóricos ou práticos; ao contrário, desde que os mesmos sejam tomados como veículo, como de fato o são, só poderão ajudar a livre manifestação do espírito.

"Devemos pintar como sentimos, mas devemos saber pintar o que sentimos", dizia Portinari.

Os conhecimentos são escravizadores, quando não forem subjugados. Somente em estado de segurança o artista tornar-se-á inteiramente livre, porque estará além e não aquém do seu domínio. O saber da linguagem liberta o escritor dos meios materiais de sua profissão e, no caso do pintor, só o discernimento do vocabulário plástico poderá libertá-lo para a criação.

Imagine-se um artista pensando em como desenhar a mão ou o pé do modelo no momento de criar; permanecerá ele preso a detalhes sem importância e sem maior significado para a obra de arte e sua real capacidade de imaginação estará reduzida e cerceada por motivos de menor valia. Aqui o emprego das expressões: "sem significado" e "menor valia" não quer dizer que devam ser representados erradamente e não implica também em reprodução mecânica ou fotográfica. Referimo-nos à representação artística cujas formações novas ou diferentes, as mais livres, poderão existir desde que o artista assuma a liberdade, conscientemente, agindo *por* e *pela* criação a que tem direito e não por ignorância. Esse direito a franquias, o artista atinge quando possuidor de conhecimentos precisos.

A arte não se classifica como produto de acabamento mecânico, mas de remate artístico. Artisticamente um simples croqui pode estar tão terminado como o mais apurado dos quadros, embora permanecendo, cada um, em sua própria categoria. Como objeto, o quadro deve merecer os

mesmos cuidados artesanais que exigimos em um automóvel ou em uma gravata: no entanto, como expressão artística, a pintura vai além do objeto artesanal perfeito: algo de superior e imponderável o eleva à categoria de arte.

A feitura artística é aquela que envolve a *índole* do quadro, independente da natureza visível. E aí, quando se trata da vida particular e específica da arte, é que o artista adquire a mais ampla possibilidade de violentar a veridicidade do modelo em favor da sua realidade e decidir o que é e como deve ser o seu acabamento.

O autor será tão mais capaz de transmitir emoções quanto mais apto estiver para dominar os meios materiais de sua profissão e "só em estado de segurança, de uma elevada definição intelectual, o espírito é verdadeiramente livre"[1].

Devemos admitir que tanto a técnica quanto as mais simples substâncias condicionam a obra de arte devido à natureza imperfeita delas e às limitações que lhes são próprias. Portanto, se os materiais já em si mesmos obrigam a submissões decepcionantes, seria justo acolher ainda a ignorância de quem os manipula?

Os materiais são pobres em face do ideal, o que explica, em parte, o desapontamento do artista frente à obra concluída. Ele é sempre feliz ao iniciar um trabalho, o que não ocorre exatamente ao seu término. No início está o ideal que supera, e está acima dos meios materiais; estes, que são produtos de ordem química e física, não lhe permitem plasmar, em toda a plenitude, o poder do espírito e da inteligência. Acrescentando a carência insuperável dos materiais à outra, perfeitamente superável, produzida pelo desconhecimento dos elementos básicos da sua profissão, será ainda maior a sua frustração.

Resta ainda discutir a alegação generalizada em nossos dias, de que a técnica prejudica a espontaneidade. Ora, por admitirmos que o ignorante é espontâneo, não devemos deduzir daí que o douto não o seja. Ambos o são; o primeiro na ignorância e o segundo na sabedoria.

É corrente dizer-se que os conhecimentos criam uma espécie de inibição, dificultando a livre manifestação do espírito e da sensibilidade; no entanto, a recíproca também é verdadeira, pois o indivíduo não-ilustrado tem seus próprios impedimentos e geralmente muito mais graves.

Devido a essas observações constatadas na vida cotidiana das pessoas e em conjuntos de obras de grandes criadores, podemos distinguir as peças oriundas da juventude de outras realizadas na maturidade; as hesitações encontradas nas primeiras são explicadas pela não-emancipação da técnica, a que só mais tarde puderam atingir, para atuar com mais naturalidade.

É indubitável que a formação do artista inclui aspectos particulares e especialíssimos; parece certo que é muito mais importante despertar-lhe a sensibilidade, que a rigor deve possuir, de dentro para fora, do que simplesmente corrigir as dificuldades naturais do principiante por acréscimos de elementos que poderão ser apenas produzidos por hábitos de escolas. Esse processo, admitindo-se em princípio a personalidade vocada para as belas-artes, pode ser acelerado por métodos que envolvam o *ver-sentindo*. É muito conhecida a observação que Corot fez a um discípulo seu que se recusava a pintar determinada paisagem porque havia no local uma antipática casa de cor vermelha.

O mestre perguntou-lhe:

"— Onde está a casa? Não a vejo!"

---

1. Focillon, Henri – *Vida de las formas*. Tradução espanhola de Inés Rotemberg. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1947, p. 35.

Naturalmente, na fase de estudos o artista deve considerar o perigo da generalização e das fórmulas convencionais. Estas transformam, mesmo os mais avançados cultores da pintura, em empedernidos acadêmicos, pois o que caracteriza o academismo é mais a fórmula do que a forma. A nosso ver, uma posição permeável a todos os conhecimentos será sempre a mais aconselhável, sem refutar, sobretudo, certos princípios permanentes estabelecidos pela organização psicofisiológica dos seres, que conduzirão a visão e a sensibilidade para o significado da vida, das formas e das coisas.

Herbert Read, em *Art-now*, define o processo criativo em cinco estados distintos: "1.º) uma predisposição emocional; 2.º) o estado premonitório à expressão, não em forma de palavras, mas em formas visíveis ou simbólicas; 3.º) da elaboração mental; 4.º) da procura de um material adaptado à expressão; 5.º) do procedimento técnico que transfira o dado perceptivo, em forma objetiva, durante o qual a primitiva forma pode ser consideravelmente alterada e modificada", sem perder, por isso, a sua espontaneidade, pois esta é decorrência e existe no ato de concepção, o qual pode levar meses ou anos para se concretizar. O que o artista procura na luta com a matéria, nas transformações a que submete o seu trabalho durante o processo de elaboração, não é mais do que um esforço para plasmar objetivamente a instantaneidade do ato de concepção.

Estas considerações contrariam, por certo, uma determinada corrente de artistas e críticos do nosso tempo que confunde, quase sempre, a originalidade com a obra de arte, ou melhor, procura elevar o exotismo àquela categoria. Para ela, já não importa ser bom, mas ser diferente, *novo*, original, esquecendo-se de que estes atributos são ou devem ser espontâneos e existem como parte da personalidade. Vêm de dentro, são inconscientes e não inventados por habilidade ou pela vontade deliberada de agredir. A originalidade forjada, oportunista, tanto pode indicar uma forma de coragem, uma certa exuberância da pessoa como, ao mesmo tempo, paradoxalmente, uma extrema carência de personalidade. Os grandes artistas são originais porque o são, e não porque o querem ser.

A atenção ou a comunicabilidade desejadas por certas obras, pretensamente singulares, podem causar efeito inverso pela irritação que provocam. E, embora chamando a atenção do público, a princípio, seus resultados o afastam em seguida, para o trabalho cair no mais profundo esquecimento. É verdade que muitas dessas produções não visam à permanência, e sim à mutabilidade constante, e o termo *obsoleto* já começa a ser empregado para definir uma produção criada há duas ou três luas passadas. Decorre daí a sucessão de escolas e estilos dentro de uma só geração ou no decurso da vida de um só artista, como conseqüência daquilo a que chamam abusivamente de pesquisa.

Para essa corrente de criadores, enfatizando os autênticos, valorizar uma determinada emoção estética, fixando-a para o futuro, significa perder seu sentido e eles se defendem pela suposição, aliás compreensível, de que apenas se interessam pelo ato de conceber. Expressado aquele ato, embora em termos e com materiais rapidamente perecíveis, o autor sente-se realizado nos propósitos a que se impusera.

Dentro deste pensamento, a realização da obra pode ser um gesto, uma atitude expressiva ou um arranjo de terra, espelhos, papéis picados, etc. O perigo dessa atitude, por parte de artistas de valor, é que ela venha tornar-se justificativa para assanhamentos de todos os medíocres, para todos os gestos falsos e para exibição de qualquer capricho.

A razão da mutabilidade instantânea de escolas contemporâneas tem sido justificada por distintos argumentos. Arnold Hauser, citando Toffler, fala do "rápido desenvolvimento da tecnologia não apenas acelerando a mudança de moda, mas também enfatizando os critérios do gosto estético...

continuando e aumentando a rápida substituição de velhos artigos de uso diário por outros novos, reajustando a velocidade que fez ocorrer uma reavaliação filosófica e artística"[2].

Toffler chama a atenção para o fato de que o Impressionismo teve um período dominante de trinta e cinco anos, aproximadamente, entre 1875 e 1910. "Desde então", continua Toffler, "nenhuma escola ou estilo, do Futurismo ao Fauvismo, do Cubismo ao Surrealismo, dominou a cena artística por tanto tempo".

"As mais duradouras das escolas do século XX, Abstracionismo e Expressionismo, duraram, no máximo, vinte anos, de 1940 a 1960, depois foram seguidas por violenta sucessão "pop" durante talvez cinco anos, "op" chamando a atenção do público por dois ou três anos, surgindo depois a "arte cinética" acompanhando, já agora em sua forma concreta, as modernas concepções instáveis, de movimento, efemeridade e inconstância, em contraposição à arte como realização unida e como um todo imutável, ao qual nada se pode acrescentar ou retirar, sem o perigo da mutilação"[3].

A movimentação das partes componentes da obra pelo próprio espectador, já anteriormente estimulada pela arte cinética, é feita em nome da participação, como ocorre também com o *happening*.

Esse conceito de associação é apenas a hipertrofia de um fenômeno que acompanhou a criação artística em todos os tempos. Sem participação do público, embora esta seja apenas contemplativa, a obra não teria existência plena. Segundo Meumann: "À esfera estética da vida pertencem quatro grandes e importantes fenômenos: a atividade da criação artística; seu produto, ou seja, a obra de arte; *o gozo da obra de arte* e os juízos estéticos de valor (juízos de aprovação ou desaprovação que ela produz), e, finalmente, a infiltração de todo o volume de nossa vida pela forma artisticamente bela, ou seja, a cultura estética e artística"[4]. Por esse definição conclui-se que a presença do comparte é inerente à própria vida da obra de arte.

2 Hauser, Arnold – Aqui está implícita uma referência aos critérios da sociedade de consumo.
3 Toffler, Alvin – *O choque do futuro*. Editora Artenova S.A., Rio de Janeiro, 1973.
4 Meumann, E. – *Sistema de estética*. Tradução de Fernando Velas. Editora Espasa-Calpe, S.A., Buenos Aires, 1947.

Composição

O ESTUDO da composição implica, basicamente, na compreensão das exigências do órgão da visão. A visão impõe condições, sente-se molestada e protesta quando agredida por faltas que possam afetar a sua destinação sensorial e sensível. A ordem por ela reclamada não é apenas conceitual, mas vivida, física, real – decorrendo, desse fato, a necessidade de o artista nela pensar, trabalhar, viver e sentir, permanentemente.

A composição define, de certa maneira, o problema da beleza, ou seja, o arranjo que torna a coisa bela. E já se tornou lugar-comum dizer que ela é a "ordem das partes em mútua relação com o todo", e eu acrescentaria, buscando sobretudo unidade, a despeito da heterogeneidade dos elementos a combinar. A própria etimologia da palavra arte traz em si as origens da composição. "Arte vem do latim *artem*, literalmente *combinação* (cf. armar). O latim tem também *artum* da mesma raiz, aparentado ao grego *arthrôn* (donde artrítico) e que significa *junta de membros*. *Armar* vem do latim *armare* (aparentado a arte) e significa literalmente *adaptar, equipar, amunar, arranjar*"[1].

Compor é adaptar, adequar membros, formas e cores a sentimentos e intenções a serem expressados. A composição diz respeito sobretudo ao equilíbrio harmônico que não significa propriamente simetria, mas a distribuição de espaços e corpos, mesmo assimétricos, destinados a produzir um todo integrado, uma unidade estática ou dinâmica.

Bergson diz que "o desequilíbrio é uma das razões do ridículo e do riso" e cita o fato do indivíduo que tropeça e cai, causando riso nos circunstantes como primeira reação. Transportando essa mesma situação para o quadro, o artista estará criando condição análoga incitando o espectador a

1 Cledat, L. – *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Hachette, Paris, 1912.

nir-se diante de uma obra que não é destinada à jocosidade. Salvo quando o artista se propõe a criar uma atmosfera de impacto, para exprimir algum sentimento particular, não se justificaria a relação 100 x 1, por exemplo, em sua composição. Em outros termos, seria o mesmo que relacionar uma formiga com um elefante, o que, no campo de qualquer entendimento, provocaria falta de ordem, de bom senso, de proporcionalidade e de equilíbrio.

PROPORÇÃO (*pro-portio*: uma porção para outra porção) em arte, não é simplesmente uma questão de números ou de espaços geométricos, mas sobretudo o que emana de suas relações. Medidas, divisões e subdivisões geométricas só adquirem valor estético quando são consideradas no contexto de suas intimidades com o espírito e as intenções plásticas. As mesmas dimensões podem lograr significados distintos segundo sua posição no retângulo, sua forma, sua textura e a cor aplicada. Obliqüidade, verticalidade, horizontalidade, contornos e linhas curvas, retas, espirais, etc., poderão, também, alterar o sentido dos espaços, ainda que obtidos por traçados geométricos rígidos, mesmo naqueles baseados na proporção áurea, na Série de Fibonatti ou em qualquer outro sistema estabelecido de traçar.

Assim, os módulos intuitivos ou determinados por princípios geométricos ou aritméticos tornar-se-ão artisticamente válidos quando ultrapassarem a região de números apenas, e atingirem as zonas de proporções significativas, onde é possível vislumbrar a sensibilidade do autor. É por essa razão que a composição, a rigor, não pode ser ensinada. Pode-se, no entanto, levantar questões relativas à sua existência, efeitos e conveniências, encontrando o artista, na vivência persistente dos seus problemas, soluções originais ou aquelas que mais correspondam à sua personalidade, uma vez que a trama composicional lhe permite a mais ampla liberdade de diversificação, podendo ele manter, tranqüilamente, as suas preferências.

A composição considera, em última análise, a combinação ou inter-relação de linhas, espaços e formas, fator essencial à feitura da obra de arte. A sua inobservância poderá conduzi-la a situações anômalas e a longo prazo será, seguramente, invalidada. Referimo-nos a prazo longo porque, em períodos curtos, uma obra poderá estar influenciada por conceitos errôneos ou paixões momentâneas e, como a moda, estará sujeita a correções na ocasião devida: quando desaparecerem os motivos que ensejaram a sua existência.

Proporcionar, como entendiam os acadêmicos, era apenas uma maneira reduzida de entender o termo. Admitiam eles que se tratava, apenas, de relacionar as dimensões (largura, espessura, etc.) de um determinado objeto ou, como o faziam com as medidas do corpo humano, que implicavam em estabelecer a sua altura tomando por módulo o tamanho da cabeça. Esta deveria repetir-se de seis vezes e meia a sete até os pés, independente do tipo do modelo. A fórmula era obedecida rigorosamente nas antigas escolas de Arte e, para ilustrar, citaremos o fato seguinte: certa vez um aluno, desenhando realisticamente o homem que posava, não atendeu às medidas exigidas. O professor censurou-o secamente:

— Não está certo!

— Mas, mestre, respondeu o aluno, o modelo é assim.

E o professor enérgico:

— Então, o modelo está errado!

Maneira viciada de entender artisticamente a configuração do corpo humano, sobretudo quando chamavam a isso *fazer igualzinho* . . .

Proporção tem, a nosso ver, um sentido mais universal limitando-se a particulares apenas relativamente, e o gosto de escola, estabelecido *a priori*, não pode eleger-se como lei única e definitiva.

O ponto de vista daquele exigente catedrático atendia a um sistema que persistiu durante muitos anos dentro das academias que, inspiradas nas concepções do *belo ideal*, proposto por Winckelmann[2], refutavam como frias, descabidas e *desproporcionadas* as figuras que não atendiam àquela fórmula. Como julgariam as esculturas que decoram catedrais góticas, as figuras primitivas dos povos africanos, as pinturas de El Greco ou a *Vênus* de Boticelli? A resposta é óbvia!

A idéia de composição também, ao tempo, só era entendida como uma reunião de figuras humanas. Organizar outros elementos, por exemplo: objetos, frutas, flores, paisagem, ou uma só figura, ou simplesmente formas abstratas não merecia as honras daquele termo, mesmo quando compostos sabiamente, como acontece com as naturezas-mortas holandesas e italianas do século XVII, de Chardin, Cézanne e tantos outros cultores do gênero em vários períodos. Os retratos isolados e admiravelmente compostos são encontrados na Renascença italiana, na produção de Rembrandt, de Franz Hals e de Velásquez, para citar apenas três nomes, mas poderíamos continuar apresentando uma grande lista passando por venezianos, franceses, pelos românticos, impressionistas e muitos artistas da corrente moderna, que os moldaram pelos mais seguros rigores composicionais.

O ato de compor engloba, como já vimos, uma organização de partes, visando a um conjunto unitário e sensível. Conclui-se, pois, que é uma atitude da inteligência e um dado da sensibilidade, atuando quando o artista *cria a sua natureza*, ordenando os meios plásticos, estabelecendo relações harmoniosas e adequadas aos seus intentos. Nesse momento o criador pode assumir o direito de violentar o modelo, alterar-lhe os feitios, os movimentos e a cor, sendo, no entanto, condição preciosa o não-rompimento com as requisições imperiosas da visão, ou melhor, é o momento em que ele atende a essas requisições que não podem ser contrariadas sem riscos para a integridade da obra de arte.

As mudanças estilísticas e todas as regalias que a História registra, jamais concluíram por transgressões à mecânica dos olhos. As transformações sucessivas da arte, que por certo continuarão a ocorrer, por força de nova compreensão, pelo sentir diferente de um dado momento, por mudanças de concepções filosóficas, religiosas, estéticas ou outras, apresentaram-se sempre em conformidade com as solicitações daquele sentido e os maiores talentos, criadores das modernas formas de expressão de todos os tempos, atenderam às suas leis permanentes e invariáveis (foto 1).

Nos órgãos da visão encontram-se limitações à autonomia do artista, assim como o limite de velocidade desenvolvida pelo automobilista está condicionado à própria potência do motor.

Um tipo de gênio poderá estabelecer novos princípios e intuir novas formas, harmonias, ritmos, combinações de cores ou de valores, mas estará sempre sujeito àquelas restrições. A despeito de todas as regalias, o artista tem, sem dúvida, grandes compromissos e só a ele cumpre decidir quais os benefícios que poderá tirar da liberdade que venha a assumir e até onde usá-la, para atingir a plenitude da natureza particular da obra de arte.

Diz Jacques Maritain que "a arte, em seu domínio próprio é soberana como a própria sabedoria". É independente da moral, da religião, da política, do comércio ou de imposições governamentais. (Ver o capítulo "O tema na pintura".) No entanto, é interessante observar que o esquema, assim apresentado, pode levar-nos a pensar em autonomia absoluta e irrestrita por todos os ângulos, o que de nenhuma maneira ocorre. As franquias totais ao artista acham-se, insofismavelmente, demarcadas pelos olhos, pela técnica e pelos materiais.

2. Winckelmann, Johann Joachim (1717-1768).

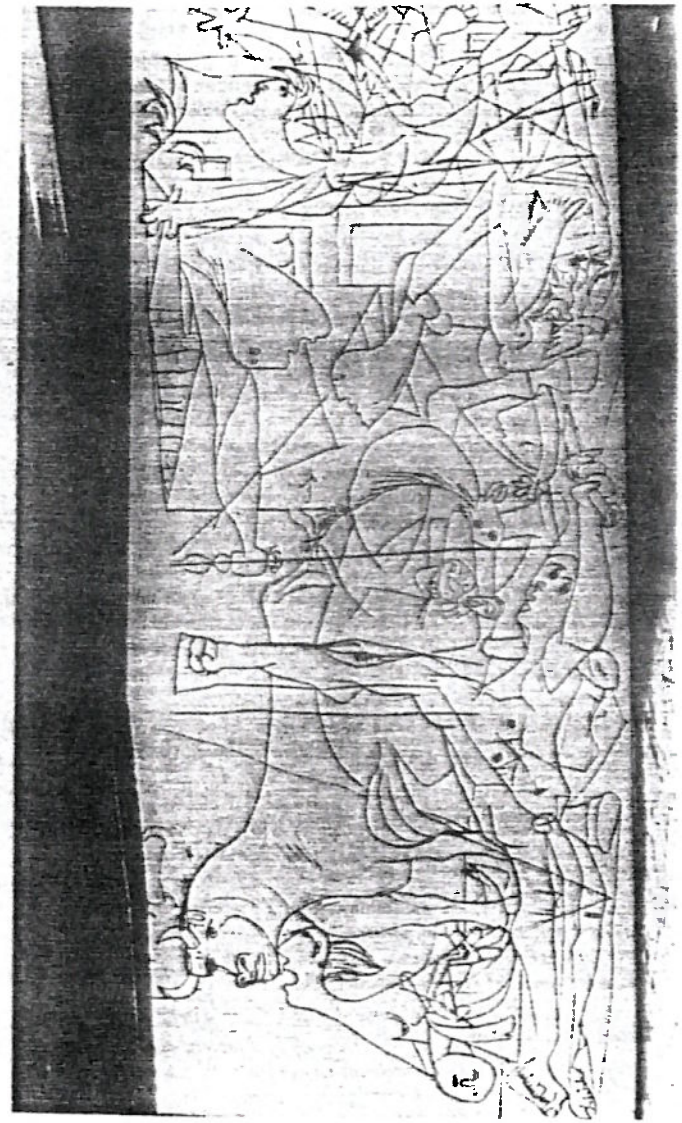


Foto 1

Picasso, Pablo – Estudo de composição para *Guernica*.

Bernard Bosanquet, em sua *História de la estética*, diz:

"Em seu trabalho sobre os órgãos da locomoção, escreve sobre as pesquisas o Prof. Vierordt: 'os irmãos Weber demonstraram, em várias passagens e com notáveis exemplos, que o esteticamente belo é, também em conjunto, fisiologicamente correto; que os dois coincidem em que a impressão de beleza (tranqüilidade, espontaneidade, liberdade) se produz sempre por resultados obtidos com a mínima inversão possível de força muscular'."

O artista não pode submeter a visão a esforços que não lhe são próprios e, em caso contrário, de momento, a reação negativa se fará presente. Os antigos gregos já nos haviam dado indicações precisas sobre as virtudes específicas das coisas e dos sentidos. Platão escreve, em um dos seus diálogos: "Dirias que os olhos poderiam desempenhar bem a própria função, se não possuíssem sua própria virtude ou se esta virtude fosse substituída por um vício? "

Empregamos o termo *visão* abrangendo o conjunto da mecânica que contribui para o ato de ver, cujo processo se inicia na incidência da luz sobre a retina até atingir o córtex cerebral, constituindo esse complexo sistema fisiológico o conduto sensitivo das artes plásticas. Por certo, essa sensação pertence mais ao cérebro, tendo este, nos olhos, o seu instrumento perfeito.

A visão não parece oferecer diferenciações fundamentais e incorrigíveis entre as pessoas, a ponto de poder-se atribuir certas *deformações* ou *distorções* na pintura, a enfermidades oftálmicas, salvo em casos de anomalias congênitas ou adquiridas.

As figuras alongadas de El Greco indicam um determinado gosto pela linha vertical e ele as empregava, talvez, pela necessidade de expressar espiritualidade. As mulheres volumosas de Rubens são justificadas por sua predileção particular e, num e noutro caso, seria diminuir-lhes a dignidade artística, pretender encontrar razões patológicas nas configurações que inteligentemente adotaram.

As expressões *maneira de ver* e *nova visão* designam preferências, modos especiais de encarar quaisquer objetivos; possuem caráter moral ou psicológico e podem ter, ou não, relação com o fenômeno estético.

Há, ainda, fatos envolvendo o *ver* e o *olhar*, constituindo questões diferentes que abrangem: educação, hábitos e, em verdade, uma coisa não elimina a outra. É como "ir à missa" e "espiar a missa", do nosso caipira. Estas sentenças implicam em profundas mudanças de sentido, neste caso seria admirar um espetáculo e, naquele, sentir e viver o sacrifício da missa.

"O ver é ação da parte sensitiva e animal; o olhar é ato intelectivo e racional. Todos os animais vêem; porém só o homem atende ao que vê e, nesta parte, avantajam-se muito os pintores, porque penetram mais nos primores dos objetos com a perspicácia da pintura"[3]. Naturalmente o ato de ver ressente-se de interferências várias: da educação, do ambiente cultural e inclusive dos outros sentidos (ver o capítulo "Textura"), influências estas que poderão conduzir a interpretações distintas e diferenciadas da obra estética, segundo a formação intelectual do artista ou simplesmente do observador.

Quando certos estilos são recusados (isso ocorre freqüentemente com relação às novas manifestações de arte, especialmente na pintura, na música e na poesia), devemos analisar antes se as rejeições são devidas aos nossos hábitos já arraigados, à incompreensão por vícios de nossa visão, por instrução e raciocínios deformados ou se, em realidade, há deficiência dos criadores.

A intromissão da educação e dos costumes estagnados sobre os sentidos criam, por vezes, atritos insuperáveis, justificando-se, assim, tantas obras de arte e largos períodos estilísticos relegados ao

3. Palomino, Antonio – *Museo pictórico o escala óptica*. Editorial Poseidon. Buenos Aires, 1944

abandono, por espaço de tempo maior ou menor, retornando os mesmos mais tarde à consideração das gentes.

"Pois se uma obra de arte dada é criticada porque não se encaixa em certo esquema, não é condenada, então, por seus próprios méritos."

"Foram os críticos que não puderam tomar a sério a Van Gogh e lhe impediram de vender um só quadro em toda a sua vida muito mais estúpidos do que os críticos que agora a admiram? "

"... se nossos críticos atuais se deleitam com Van Gogh não é porque sejam melhores críticos, senão porque tiveram a oportunidade de desenvolver outros critérios distintos daqueles que os levaram a ridicularizar seus quadros quando os pintou"[4].

Enganos assim têm acontecido inúmeras vezes, inclusive por homens de maior saber, como observou Lionello Venturi em várias passagens do seu livro, *História crítica da arte*. A justo título, Delacroix escreveu sobre Gauthier: "Toma um quadro, descreve-o à sua maneira, fabrica ele mesmo uma obra que é encantadora, porém não realizou um ato de verdadeira crítica"[5].

Quando há recusa injustificada de obras produzidas em determinado momento, é possível dizer-se que houve incompreensão e o fato de compreender é próprio das funções inteligíveis e susceptíveis de correções. É através dos sentidos que se forma o entendimento, mas pode o entendimento perfeitamente corrigível estar mal formado, a despeito de órgãos sensoriais perfeitos.

Por outro lado, entre tipos e graus diferentes de educação, ocorrem repulsas recíprocas e podem todas, no entanto, estar perfeitamente felizes dentro de suas próprias categorias de saber, compreender e sentir.

A aversão mútua existente, por vezes, entre criadores da música erudita e da popular não implica em que não estejam ambos certos em relação à criação artística. São seres tocados pela mesma emoção estética e aqui não há erro ou incompreensão mas, simplesmente, diversidade de sentimentos.

A Composição e a Unidade

A ordenação procurada pela composição nem sempre é encontrada na natureza. Quando os artistas vão à paisagem à procura do *corte*, como se chamava antigamente, estão apenas em busca de elementos naturalmente organizados. Percorríamos quilômetros, por montes e planícies, tentando encontrar o quadro *já feito*, pois não nos haviam alertado sobre as virtudes da composição. Não compreendíamos, naquele tempo, a possibilidade de acrescentar formas ou cores inexistentes na paisagem, ou retirar qualquer elemento intruso, *corrigindo* a natureza em benefício da unidade que constituía o fim precípuo das nossas andanças.

A busca de uma forma unida é imposição simultânea de ordem estética e visual. Parece certo não haver obra de arte fora da unidade e um detalhe — mesmo considerando tratar-se de um admirável fragmento — será sempre o pormenor, uma mutilação do conjunto. Esse fato nos leva a compreender porque, entre outros motivos, a paisagem, enquanto modelo, não chega à condição de obra de arte, e

4 Koffka, Kurt – *Princípios de psicologia de la forma*. Ed. Paidos, Buenos Aires, 1953.
5 Gauthier (Theophilo) (1811-1872)

quando transposta à tela, pelo artista, assume tal categoria. A paisagem-modelo é um aspecto seccionado de um todo, do universo, e só adquire caráter único e unido na obra do pintor, quando a rigor nada puder receber de fora e nada se lhe puder retirar.

Não somente esse fato cria a diferenciação entre os belos natural e artístico; outros fatores podem ser invocados para constatar as duas classes de beleza. Segundo Kant, a arte é um produto inconsciente, mas conscientemente realizado, o que não ocorre com relação ao modelo, produto natural e livre de implicações inteligentes. O próprio Kant afirma que a beleza de um aspecto paisagístico é a ele conferida pela inteligência e sensibilidade do homem. É a criatura que se projeta nele.

Prudhon, em sua *L'esthétique du paysage*, nos fala das coisas que separam o quadro da natureza como simplificação, generalização e transformação, e acrescenta textualmente: "Simplificação é a escolha dos caracteres essenciais – simplificar é generalizar, eliminando detalhes e fazendo valer o caráter geral do conjunto mais ou menos transformado pelo pintor. Pois o pintor transforma a natureza que reproduz pela escolha a que procede e pela generalização que faz.

A arte nos dá a natureza vista, transformada, recriada pelo homem: mostra-nos, ao mesmo tempo, a natureza e a alma do homem interpenetrando-se estreitamente, unindo-se, numa qualidade até então desconhecida".

De acordo com Hegel, "de um modo abstrato, pode-se dizer que a idéia é o belo perfeito em si, enquanto a natureza será o belo imperfeito".

Desenvolve ele uma longa teoria para mostrar "o que faz a perfeição do belo artístico e a imperfeição do belo natural", para concluir: "a razão porque o espírito, na finitude da existência, na limitação e na sua dependência, o que o obriga a procurar num plano superior a satisfação de sua exigência de liberdade. Esse plano é a arte, e a realidade da arte é o ideal".

"... Graças ao belo artístico, a verdade acha-se libertada de sua ambiência temporal, da sua peregrinação através das coisas finitas e adquire, ao mesmo tempo, uma expressão exterior na qual se percebe não já a mediocridade da natureza e da prosa, mas uma existência digna da verdade e que, por sua vez, se afirma como livre e autônoma, pois que a sua determinação em si própria e não no que ela não é"[6].

A autonomia de expressão do artista pode ser entendida como um direito seu de sacrificar o modelo natural em favor da criação de novas formações (que o povo geralmente classifica como deformações) e que podem ser encontradas com a simples ajuda da intuição, da sensibilidade e da inteligência, através da percepção visual.

O fenômeno da intuição, no que concerne à composição artística, tem provocado dúvidas, contestação ou ainda indagações.

A composição é intuitiva? É um conjunto de normas inventadas que o artista deve seguir rigorosamente? É produto de elucubrações tecnicistas desenvolvidas sobre o inexistente, por geômetras ou simplesmente mitômanos?

Os princípios da composição plástica têm origem, como tantas atitudes do pensamento humano, no senso comum, e o ato de compor é uma posição inteligente cujos princípios obedecem, como já vimos a todo um conjunto psicológico que envolve, sobretudo, os sentidos, os quais, em relação à arte, encontram-se acima de qualquer proposição teórica. Evidentemente, poderíamos levantar uma série de hipóteses sobre esse fenômeno, à falta de suficientes explicações científicas, o que

6 Hegel, Georg – *Estética – A idéia e o ideal*. Guimarães Editora, Lisboa, 1956

nos levaria à mesma posição de teoristas hábeis, mas o melhor seria citar exemplos reais constantemente observados. Rudolf Arnheim assinala (citando Wölfflin), em *Arte e percepção visual*, que "os quadros alteram sua aparência e perdem significação quando observados segundo a imagem devolvida . . . pelo espelho".

Todo objeto pictórico parece pesar mais quando situado no lado direito do quadro. Assim, as formas invertidas ou transpostas da direita para a esquerda do retângulo acarretarão desequilíbrio. É um fato sensitivo, contrariando alegação freqüente de que um quadro só estará perfeito quando puder ser visto de todos os lados e direções, sem perder a harmonia. Ora, se os olhos requerem normalmente maior peso de um lado do que outro, e se o quadro foi criado obedecendo a um determinado esquema, o mesmo só poderá ser visto em toda a sua inteireza na posição em que foi concebido. Seguindo a mesma linha de pensamento, podemos observar que o olhar humano atinge, em primeiro lugar, de golpe, o ângulo superior esquerdo dos planos. Este fato positivo pode interessar aos artistas na armação de sua composição.

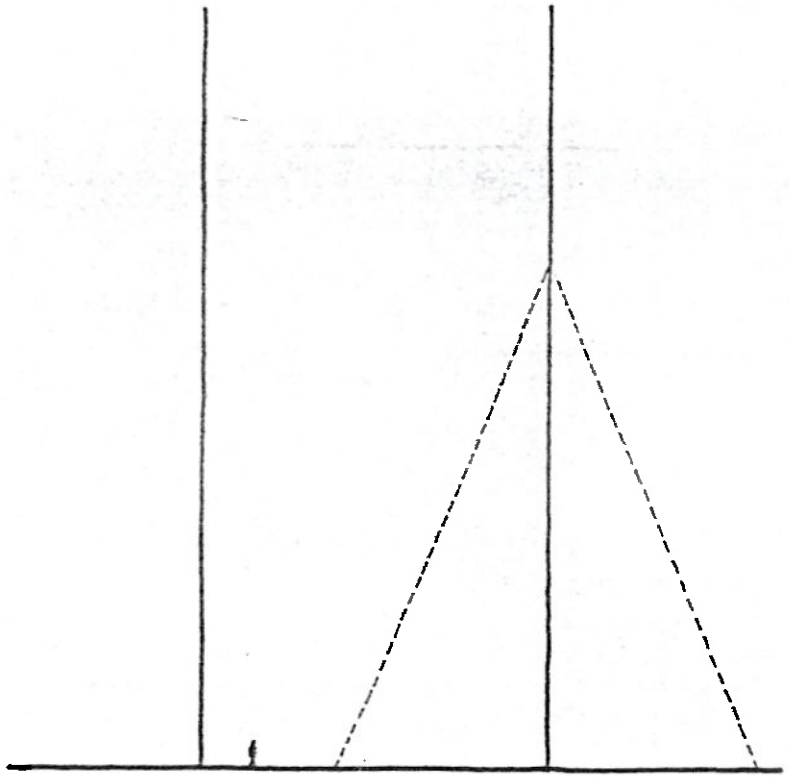
Fenômeno similar ocorre com as linhas. Estas, como são vistas na natureza, poderão causar perturbações imprevisíveis.

Uma longa linha vertical — uma chaminé ou um mastro com o mesmo diâmetro na base e no topo — provocará comoção desagradável pelo sentido de insegurança que sugere, a despeito de sua resistência física, não obstante saber-se que os engenheiros calcularam matematicamente a sua estabilidade e naturais ondulações. O artista é levado a minorar essa impressão angustiante através de elementos coadjuvantes. Sendo importante para a visão o sentido de equilíbrio e segurança, simples segmentos auxiliares proporcionarão aquela sensação, porquanto entre decidir pela exatidão da engenharia, puramente física, ou pela *sua verdade*, que é de ordem estética, os artistas optam pela segunda, acrescentando-lhe subsídios convenientes (desenhos n.º 1 e 2).

Os segmentos oblíquos tornam-se *assustadores* quando lhes falta suporte, e reclamam, igualmente, um componente auxiliar que lhes confira fixidez, como se pode observar nos desenhos n.ºs 3 e 4 e fotos 2A e 2B. E há outros ainda, que comprometem a obra de arte por motivos não menos consideráveis. São as linhas que constituem setas aparentes, desorientando o espectador, conduzindo-o a regiões que não àquelas pretendidas pelo artista, convidando-o, inclusive, a desviar-se do ponto dominante ou centro de atenção do quadro (desenho n.º 6). Em casos assim, será da maior conveniência o pintor exercer plena liberdade e tomar em suas mãos o traçado direcional apropriado a orientar a visão (desenho n.º 5), embora com sacrifício do modelo realístico ocasional, como todos eles o são, pois permanente é, por certo, a obra artística concluída. Esses desvios podem ocorrer pela própria postura de figuras dentro do retângulo, como acontece com aquela, à esquerda, no quadro *A devolução dos cadáveres dos filhos de Brutus* (desenho n.º 20) que indica uma direção alheia ao tema central da obra de David.

As formas, impensadamente empregadas, oferecem, no mesmo sentido, motivos para transtornos visuais, quando o efeito causado por volumes descompensados aflige o espectador por carência de equilíbrio, provocando resultados inesperados e aflitivos. O desenho n.º 7 é uma tentativa de esclarecimento dessa asserção.

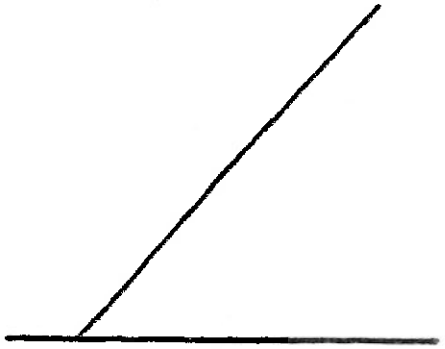
É também a necessidade de resistência, firmeza e equilíbrio que leva os artistas às telas retangulares, porque as suas linhas retas, sobretudo aquelas da base, conferem-lhe sensação de estabilidade, embora a projeção cônica de nosso olhar abrange os planos de forma elíptica. Por isso, as pinturas não são ovais ou simplesmente circulares, de uma maneira geral. Numa forma circular, o plano pareceria instável, movediço, pendendo para um ou outro lado, justificando-se, assim, as pinturas repetidamente



Desenho n.º 1

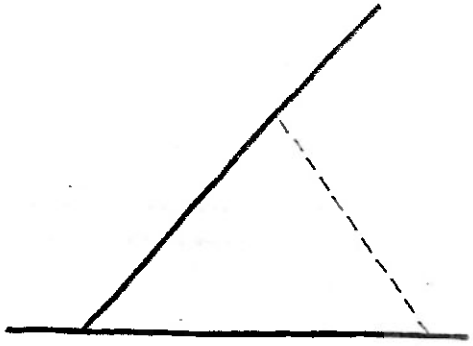
Desenho n.º 2

Uma longa linha vertical, com o mesmo diâmetro na base e no topo, provocará comoção desagradável pelo sentido de insegurança que sugere (desenho n.º 1).
. . . e o artista é levado a minorar essa impressão através de elementos coadjuvantes (desenho n.º 2).

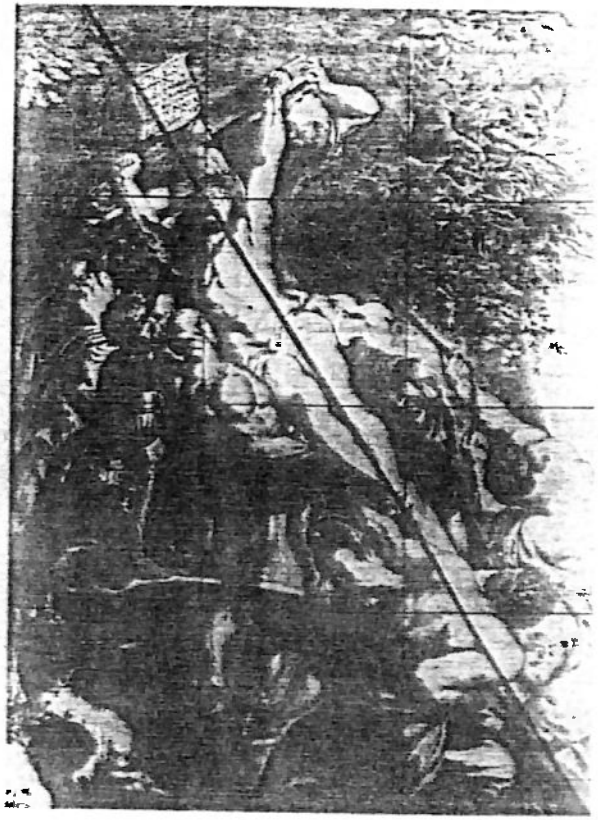


Desenho n.º 3

... os segmentos oblíquos tornam-se assustadores quando lhes falta suporte (ver fotos 2A e 2B).

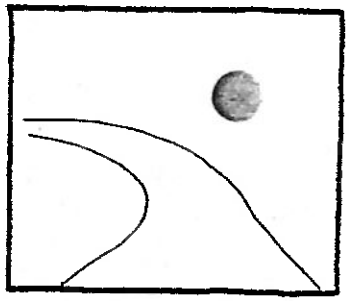


Desenho n.º 4



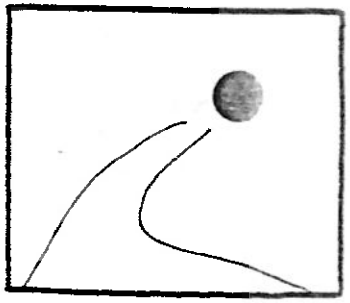
Fotos 2A e 2B

Rubens, Pedro Paulo – *Elevação da Cruz*.
Catedral de Antuérpia.

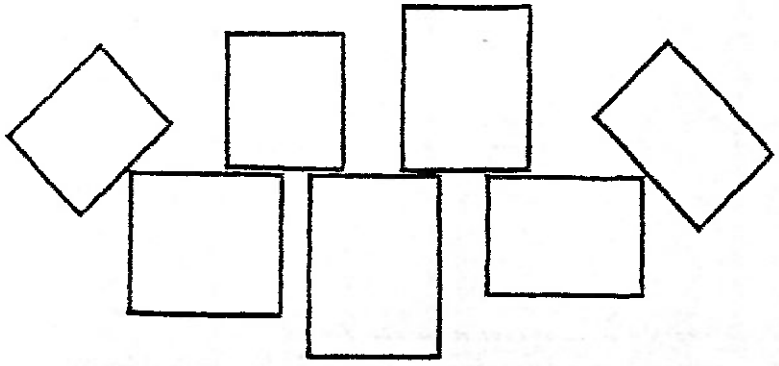


Desenho n.º 5

São as linhas que constituem setas aparentes, desorientando o espectador, conduzindo-o a regiões que não aquelas pretendidas pelo artista . . . (desenho n.º 5)



Desenho n.º 6



Desenho n.º 7

. . . o efeito causado por volumes descompensados afligem o espectador por carência de equilíbrio.

retangulares, embora elas contrariem um princípio natural (desenho n.º 8). Os artistas não deixam, nesse caso, de situar na pintura retangular o interesse maior da composição no campo físico da visão; os ângulos deixados, como existem de fato, são apenas pintados com discrição, atendendo assim, a um tempo, aos dois objetivos.

A instabilidade pode ser verificada em casos vários, como na de certas estátuas mutiladas, com perda de partes significativas, criando esteticamente situações aflitivas. Este é o caso de *Dionísio* (foto 3) e de *A Vitória de Samotrácia* (foto 4), com falhas muito mais graves, que se manteve visualmente intacta, porque suas amputações não a atingiram como unidade e, não obstante, sem a própria cabeça, permaneceu em sua composição perfeitamente equilibrada.

Existem conjuntos desagradáveis, em si, devido ao emprego impensado de formas interrompidas e outros, os tangenciantes, que criam momentos inquietadores. No primeiro caso (desenho n.º 9) há falta de continuidade; no segundo, é evidente a sensação de choque, de tensão e medo (desenho n.º 10); são duas figuras que pelejam para passar, sugerindo perplexidade e luta. Em ambos os casos, elas criam mal-estar à visão e, consequentemente, situações ambíguas.

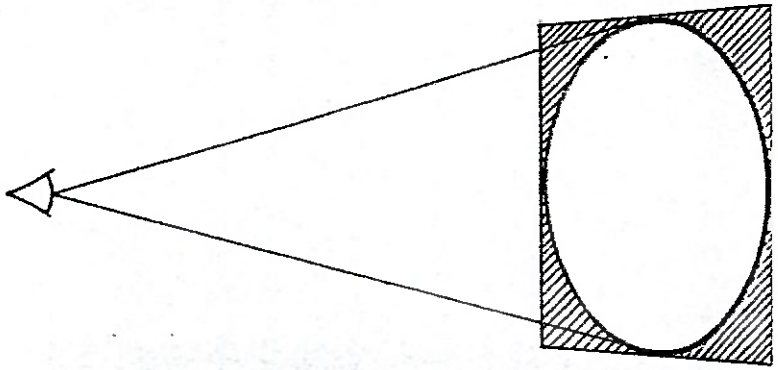
A inobservância desses fatores, encontrados com freqüência na natureza, na vida cotidiana e em quadros de pintores menos avisados, influe constrangimento à primeira vista, antes de qualquer apelo ao raciocínio.

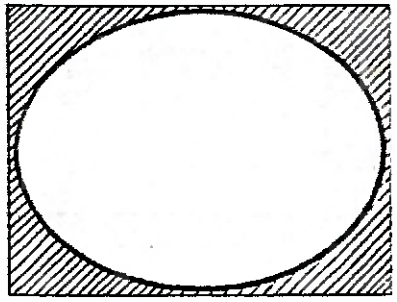
Voltando às considerações sobre unidade, verificamos que dois planos ou duas cores, de idêntico valor, apresentam dualidade imprópria, forçando o espectador a mover-se de um lado para outro, sem encontrar o sentido do conjunto. A composição, assim realizada, seria tão perturbadora como encenar, simultaneamente, duas ações em um só palco, acontecendo o mesmo com as recentes tentativas do chamado cinema panorâmico, onde a extensão horizontal é desproporcional em relação ao plano vertical, obrigando a movimentos ilógicos dos olhos e da cabeça, para acompanhar a representação, estendida em toda a área da tela.

O olhar, em realidade, só atinge predominantemente a uma forma ou a um agrupamento delas de cada vez e, quando vários motivos atuam simultaneamente, com igual intensidade, surge uma reação nervosa, cansativa e desagradável.

A própria ação de ver oferece-nos uma lição prática. Colocando-se a distância regulares dois, três ou mais volumes absolutamente idênticos, observar-se-á que a forma dominante é aquela fixada pelo olhar, sendo as outras vistas com intensidade e valor menores (desenho n.º 11).

Nos dois desenhos de n.º 11, um dos círculos ou um dos quadrados fixado pelo olhar será o mais vivo e o mais ativo; os outros vão perdendo importância à proporção que se afastam do ponto determinado pelo observador. Essa conotação objetiva tira, de certo modo, a validade da exigência acadêmica que atribui valor maior ao primeiro plano e, escalonadamente, ao segundo e demais planos. Importantes são as áreas que o artista considere de interesse ou principais, que podem estar em qualquer região do quadro, desde que conscientemente determinadas pelo artista. Os espaços, as formas, as cores, tanto quanto as linhas, como já foi citado em páginas anteriores, podem ser definidos como dominantes ou coadjuvantes, ou, ainda, essenciais e acessórios. Essenciais são, obviamente, aqueles destinados a merecer maior atenção na composição e os outros contribuem para exaltá-los criando a dominante do quadro. Todos eles, com suas ações próprias e definidas, são igualmente necessários; um realiza, ou outros estimulam e conduzem à realização.





Desenho n.º 8

. . . a necessidade de resistência, firmeza e equilíbrio que leva os artistas às telas retangulares . . .

Foto 3

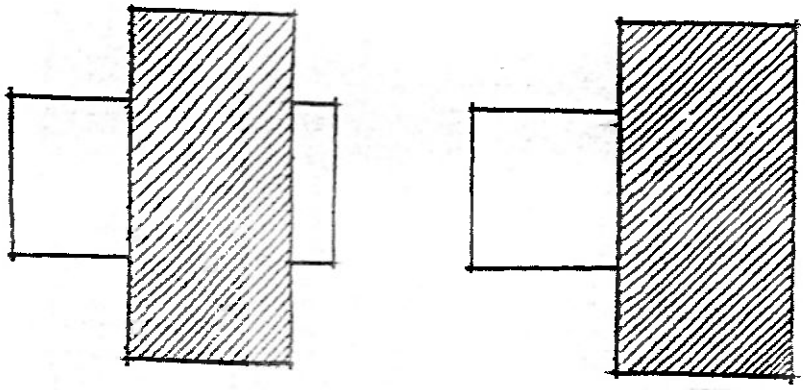
Dionísio – Museu do Louvre, Paris.

A instabilidade pode ser verificada em casos vários, como na de certas estátuas mutiladas. Este é o caso de *Dionísio*.

Foto 4

A Vitória de Samotrácia – Museu do Louvre, Paris.

A Vitória de Samotrácia, com falhas muito mais graves, se manteve visualmente intacta, porque suas amputações não a atingiram como unidade e, não obstante, sem a própria cabeça, permaneceu em sua composição perfeitamente equilibrada.

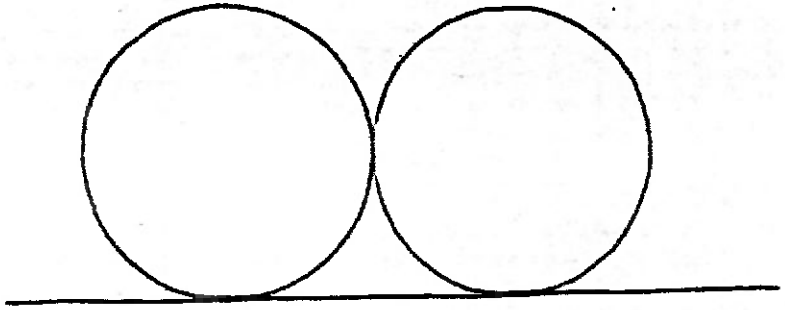


Desenho n.º 9

Continuidade da forma

Interrupção da forma

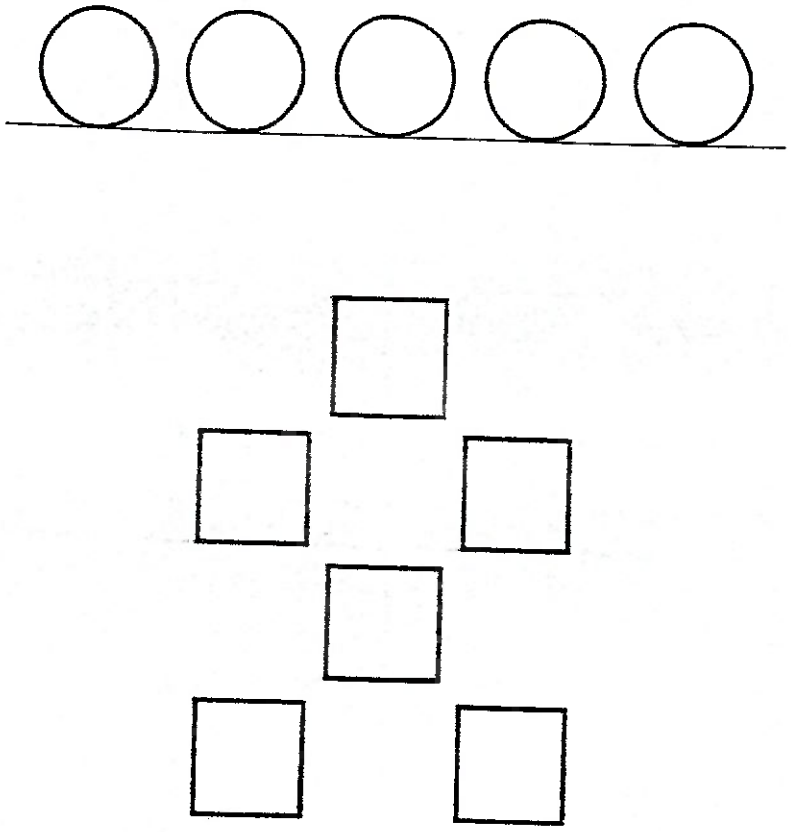
Existem conjuntos desagradáveis devido ao emprego de formas interrompidas . . .



Desenho n.º 10

Forma tangenciante

. . . são duas figuras que pelejam para passar, sugerindo perplexidade . . .



Desenho n.º 11

Nos dois desenhos um dos círculos ou um dos quadrados fixado pelo olhar será o mais vivo e o mais ativo; os outros vão perdendo importância à proporção que se afastam do ponto determinado pelo observador.

Espaços

A relação de espaços é outro problema a merecer consideração dos estudantes. As dimensões não se devem fazer monótonas pela repetição uniforme, ou perturbadoras pela desigualdade, sem conexão entre as várias distâncias (desenhos n.º 12 e n.º 13).

Quase todos os escritos sobre composição chamam a atenção para as formas de determinados objetos como mesas, janelas, cartões-postais, cadernos, caixas de toda sorte que, independente de juízo prévio, foram achados pelo homem, atendendo a certa ordem de medidas que produziam deleite e atrativo.

A necessidade de harmonia e de proporção levou os indivíduos àquelas relações, provando que o princípio de toda composição é produto da sensibilidade e esta confere o acerto ou desacerto da proposição artística. Partindo dessas observações lógicas, alguns indivíduos dotados de grande capacidade de intuir estabeleceram algumas regras que servem, evidentemente, a outros seres não-possuidores da mesma aptidão. São normas geradas, portanto, pela intuição e pela singularidade natural da percepção visual e sem necessidade de confrontação antecipada. "Um exemplo: vejo uma elipse cujo eixo maior tem uma longitude de 8 centímetros e o eixo menor de 5 centímetros. Esta figura elíptica provocará, na maioria das pessoas que a contempla, certo agrado estético por sua linha harmônica e bem proporcionada. Para experimentar esta sensação, não faz falta nada saber da longitude dos eixos, nem de nenhuma outra qualidade da elipse, bem como o fato de que é aqui precisamente onde reside a harmônica proporção da seção áurea"[7].

Segundo Sully Prudhomme: "... a organização do ouvido, e da visão, é de uma riqueza e de uma complexidade proporcionais à delicadeza de suas operações, ou seja, a complicação mesma das relações matemáticas que eles comprovam espontaneamente. Graças à precisão desses sentidos, há um matemático autômato, inconsciente a maioria das vezes, em cada artista. O que faz em música aquele que harmoniza e o colorista em pintura, constitui uma aptidão para resolver por intuição, e de golpe, os mesmos problemas que o sábio se encarrega de plantear em uma equação".

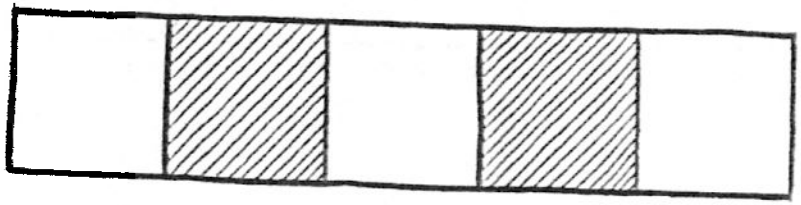
Não acreditamos que se atinja a arte, apenas, através de relações numéricas ou geométricas; isso significaria reduzir a própria independência do artista e, até certo ponto, a vontade de criar. Parece justo, no entanto, pensar que a obediência às leis da vida, do espírito, da inteligência e da visão terá oferecido aos filósofos e matemáticos, especialmente aos pitagóricos, preciosos elementos de especulação sobre relações de espaços e sua aplicação nas artes visuais. E o fato se torna evidente quando sabemos que traçados reguladores, nem sempre convincentes, foram procurados *a posteriori*.

Há, ainda, a considerar que outras maneiras de chegar-se ao ritmo, à harmonia e, enfim, ao domínio total de uma composição poderão ser encontradas, como tem acontecido em várias ocasiões, por tipos humanos excepcionalmente dotados para aquele fim. E aqui vamos repetir: seres inteligentes estudaram obras artesanais e artísticas e atinaram com a condicionalidade do fenômeno das proporções e o ordenaram, com o fim de ajudar a outros de menor capacidade de intuir e, certamente, para despertar aquela mesma habilitação. Mas isso não lhes confere o direito de reivindicar, para suporte de suas teorias, qualidades que sejam estranhas à arte de produzir arte.

7. Kant, I. – *Lo bello y lo sublime*. Buenos Aires, 1946.

Desenho n.º 12

As dimensões não se devem fazer monótonas pela repetição uniforme, ou perturbadoras pela desigualdade, sem conexão entre as várias distâncias.



Desenho n.º 13

"Se um artista adora a proporção chamada *seccion de oro*, pode muito bem fazer uma obra de arte com essa programação. Porém o que há de artístico nesta obra será a expressão desse desejo, quer dizer, a idolatria da secção de ouro e não a secção de ouro por si mesma"[5].

Afirmar que uma composição é obra de ordem estética, simplesmente porque obedeceu a esta ou àquela trama reguladora é admitir a ciência como obra de arte, e esta como produto científico. A realização pode não ter nenhum sentido estético e estar rigorosamente situada dentro das mais rígidas proporções matemáticas. Seria o mesmo que pretender atribuir valor a uma pintura pela correção de seu traçado perspectivo. É frequentemente citado o fato da ocorrência de certas proporções geométricas em formas naturais como flores, frutos e em outras formações orgânicas e inorgânicas. Os cristais são pentagonais, dentados, plumados e assim por diante. Mas o que isso prova para concluir-se pela presença de um caso estético? Trata-se, por certo, de uma disposição de átomos e de arranjo molecular que determina a conformação dos elementos que, consequentemente, estabelecem ordens aos cristais.

A natureza se desenvolve com regularidade no tempo e nas formas, em todos os seus aspectos de crescimento e transformação e com intervalos pautados entre ações definidas; a aurora e o ocaso se processam, em cada época do ano, a horas certas e obedecendo à mesma intermitência; a gestação do ser humano tem a duração de 270 dias; a do coelho de 30 e a do elefante de 700 dias, com pausas proporcionais entre os períodos de fecundidade e esterilidade. Na mulher, o período de esterilidade após o parto é de 90 dias, em média. Contando-se o período de gestação de 270 dias, teremos uma relação que se aproxima da proporção áurea.

Cada componente, dentro de sua respectiva família, repete-se invariavelmente e com a mesma periodicidade que não deixa de ser ritmo no tempo. É lógico, pois, que alguma dimensão de espaço, tempo ou número de determinadas configurações, um certo tipo de proporção, possa ser encontrado, sobretudo quando os sectários dessas idéias procuram apenas aquelas que atendam às suas pesquisas e intenções. É verdade que a natureza é, ou pode ser, a fonte de nossos ensinamentos. É a mestra, mas não a realizadora da obra ou a arte mesma; cumpre-nos, no entanto, observá-la e aproveitar suas lições. Não queremos, com essas objeções, dizer que não se deva estudar o assunto, mas cumpre-nos alertar sobre qualquer acontecimento que se constituindo em maniz poderá causar mais mal do que proveito: quando houver exageros ou desvios, pois lhe serão atribuídas maiores virtudes do que aquelas que lhe são devidas.

De qualquer maneira, a ação de compor não deixa de ser intuitiva, porque mesmo quando o artista apreende certos princípios estabelecidos por homens de saber, não prescinde de sua própria capacidade criadora no sentido de organizar, escolher, optar, distribuir e adequar princípios que o conduzam à obra de arte, tanto quanto não haverá diminuição ou sujeição quando o pintor estudou a maneira de aplicar as tintas a óleo, a aquarela ou outras.

Esses conhecimentos incorporados à inteligência serão, com o tempo, manifestados *intuitivamente*, sem o auxílio de réguas, compassos ou números.

O estudante de arte, portanto, nada perderá com estudos sobre composição; sua percepção estará sempre presente no momento de criar e se nada souber terá diminuída a sua própria capacidade de intuir. Mesmo sem empregar os traçados reguladores ele operará melhor quando sua mente estiver

5. Venturi, Leonello – *Historia de la crítica del arte*. Tradução de Julio E. Payró. Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1949.

consciência de conhecimentos sobre os temas de sua profissão, adquirindo, inclusive, autoridade para contrariá-los e partir conscientemente para novos caminhos ou pesquisas originais. E, sendo artista, no ato de conceber a obra de arte agirá livremente na linha do conhecido, ou melhor, como diria o professor Henrique Hargreaves, na linha da ignorância perdida.

Mais adiante estudaremos, juntos, alguns pontos daquilo que se refere às proporções por sistemas aritméticos e geométricos, porque segundo o meu amigo, o escritor espanhol Pedro Grasses, atualmente radicado na Venezuela: "*No hay que temer los conocimientos*", porque a irracionalidade, em qualquer grau, não é atributo nem da arte, nem do poder de intuição. Portanto, os estudos não interferirão nos predicados primordiais da arte e também não possuem mérito quando não se destinam ao desenvolvimento do senso poético e, de qualquer maneira, a eurritmia é do artista, podendo ele atingi-la por meios e modos os mais diferenciados.

Quando da composição não procede aquilo que chamamos de arte e beleza, a sua perfeição não tem maior importância. A composição permanecerá no estágio de certos filmes cinematográficos, onde o tema é perfeito, os atores muito bons, fotografias também, as sequências justas, porém o filme é péssimo.

É péssimo porque dele não emana aquele elemento imponderável do espírito que o elevaria à categoria de arte, e "quando o artista deserta dos anjos comete a mais odiosa das traições" (Aldous Huxley).

As Formas

Tem sido observado que vivemos cercados de formas determinadas pela própria maneira de viver. A espiritualidade do Medievo, o intelectualismo renascentista, o rococó europeu do século XVIII, o sistema social resultante da revolução industrial são formas respectivas de existir que se projetam nas artes plásticas de maneira objetiva, estabelecendo os artistas seus próprios modelos para configurarem determinados sentimentos seus e da sociedade que os cerca.

As formas aparecem, pois, em sua origem, pela criação, consenso e aceitação da coletividade.

"Os homens fazem os movimentos, e então é como se o movimento, uma vez criado, produzisse os homens, porquanto com a necessidade geral surgem as pessoas para satisfazê-los, uma atraindo as outras, como imãs"[9] e os artistas, legítimos produtores de formas táteis, visuais, auditivas ou discursivas, revelam, em sua linguagem particular, os movimentos, devolvendo-os em forma plástica, musical ou poética à própria sociedade que lhes deu origem.

As diferenças de modo de vida existente entre os povos mais distantes no tempo e no espaço criaram as mais distintas maneiras de representação. Estas começam a despontar nas decorações e formas dos objetos utilitários e do próprio corpo atendendo a instâncias espirituais desde que o útil, apenas, não mais satisfazia aos anseios dos indivíduos em evolução. Essa necessidade aparece com o homem *novo*, pois a arte é coisa recente no cômputo geral da história da vida. As manifestações estéticas são notadas há 25.000 anos, enquanto que a existência dos seres de linhagem racional

9. Sichel, Edith – *O renascimento*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1963.

conta-se por milhões de anos (15 milhões de anos a partir do mioceno, dizem os estudiosos da paleontologia humana).

O homem *novo* era possuidor, pois, de uma inteligência criadora que gerava a forma de seus próprios anseios e estabelecia lentamente as suas tradições.

Na indumentária, independente do clima (ou sujeitando-se a ele), geografia, etnia e tempo, sempre houve correspondência entre a maneira de ser (que representava, e ainda representa) a forma de viver e o gosto do grupo. São os trajes dos esquimós com suas formas compactas; dos árabes com seus albornozes esvoaçantes e abertos; os conjuntos orientais com tecidos leves e cores de nuanças delicadas. O conhecimento dos hábitos antigos chega-nos através de baixos-relevos e estátuas da Mesopotâmia tanto quanto as vestes egípcias representadas na pintura, escultura e decorações de papiros ainda existentes nos museus. São exemplares especialmente da XI dinastia em diante, onde se observa o equilíbrio requintado e a distribuição hábil dos pregueados estabelecendo linhas e formas, volumes e transparências encantadores. Os antigos gregos, com seus planejamentos sem costuras que permaneceram até aos romanos, tiveram naquela maneira fácil de cobrir-se a sua forma de vestimenta pagã. Nas roupas populares de várias regiões do globo podemos estudar a mesma vontade espontânea de forma ajustada à vida. São a indumentária campestre do Tirol ou da *campagna* romana afirmando uma certa alegria de viver e, em terras distantes dali, a beleza severa e a um tempo harmoniosa dos tecidos indonésios. A longitude, o clima, a época e as possibilidades econômicas fizeram variar as formas e os critérios de beleza, mas sempre em consonância com os sentimentos que ela conduzia, acontecem nas realizações populares mais simples ou naquelas mais elaboradas como eram os vestuários renascentistas das classes dominantes na Itália, França, Espanha e os costumes delicados do século XVIII que enriqueciam a aparência das mulheres e enfeitavam os homens com excesso de rendilhados e acessórios galantes.

Falamos da indumentária como poderíamos falar de objetos e de todas as manufaturas criadas pela inteligência humana. Um giro em torno do globo terrestre e ao longo da História nos levará dos raros exemplares arqueológicos da cerâmica primitiva aos vasos egípcios, às ânforas gregas, etruscas e romanas, ou aos exemplares utilitários ou de culto dos Astecas, Maias, Incas; aos brasileiros de Marajó mantendo, todas as suas características regionais, sem perder, no entanto, o sentido de proporção e as qualidades e caprichos dos oleiros. As formas, populares ou eruditas, clássicas ou barrocas como o eram as peças brasileiras de Santarém, do México ou da Índia, achavam-se sempre em consonância com propostas esteticamente válidas.

Em todos os ramos de atividades vamos encontrar formas diferenciadas, embora, tantas vezes, com a mesma função como, por exemplo, as adagas árabes, alemãs e chinesas, os punhais europeus dos séculos XIV e XV, ou os malaios do século XVIII.

Os estudos em torno do tema-forma estendem-se por séculos em especulações sábias, contraditórias e desinteressadas, mostrando o quanto o problema é fascinante e envolvente.

Encontramo-lo em Platão que fala de formas inteligíveis e incorpóreas e em Aristóteles definindo o sistema (forma) que cria a essência da tragédia, do mito trágico, do terror, da piedade, etc., com *partes ordenadas, grandezas de ordem determinada*. "Por elocução entendo a mesma *composição métrica*, e por melopéia aquilo cujo efeito a todos é manifesto."

Francis Bacon busca na palavra *forma* o sentido de algo que tenha sido previamente conhecido e afirma que seu significado assume importância e poder nos descobrimentos do próprio saber humano.

"O que conhece as formas abarca a unidade da natureza nas suas mais dissímeis matérias" e as relaciona como que deduzindo da natureza "algum princípio de essência", e cita a forma do calor, por exemplo, como sendo a das leis que os produzem e Platão, em *Fedon*, refere-se ao fogo e frio como formas. As formas nesse caso seriam as leis que regulam ações.

O assunto, em períodos mais recentes, aparece em Kant, Spinosa, Bergsen, Russel.

Santayana entende forma como "domínio da matéria". Forma e substância, matéria e essência, forma e fundo são termos envolvidos nessas discussões de pensadores, escritores, santos (São Tomás de Aquino e Santo Agostinho), estetas e críticos de arte e que, por certo, continuarão a existir sem concluírem por um desfecho único. Isso prova como o tema é amplo, longo e difícil, mas aqui ficaremos apenas na palavra em seu emprego comum, como simples mortais que somos, embora reconhecendo como Bernard Bosanquet que, mesmo no seu sentido vulgar, "as formas não são simples, encerram sempre a consonância de uma série de partes (momentos estruturais), consonância não-caprichosa, mas orientada sempre a uma figuração unitária, destacada e acurada".

Bosanquet assinala, ainda, que "o oposto à forma é, de uma parte, o conglomerado, o acasalamento carente do sentido, fortuito, formado ao acaso (o amontoado) e, de outra parte, o caos amorfo e desdesenhado"[10].

Um dos méritos da arte abstrata pode ser encontrado no emprego de uma linguagem plástica que valoriza o sentido próprio e inalienável dos elementos pictóricos puros, a linha pela linha, a cor pela cor e, sobretudo, a forma pela forma. Valores esses que a arte acadêmica havia perdido ou substituído por preocupações de menor valia como a anedota discursiva e os detalhes preciosos de interesses historiográficos.

É indubitável o alcance da *inteligência* das formas naturais ou geométricas quando postas a serviço das artes. Elas devem ser observadas pelo que ensinam e inspiram como valor expressivo, antes mesmo de se tornarem motivos estéticos. Seria fastidioso enumerar exemplos, tantos e tão lógicos são aqueles encontrados na natureza, para exemplificar esse fenômeno. Veremos, no entanto, alguns casos: há árvores que por seu feitio sugerem um romance, drama ou comédia; outras tantas despertam nos indivíduos poesia e suavidade; algumas são humildes, outras exuberantes e soberbas. A água, segundo o aspecto adquirido por seus movimentos ou ausência deles, proporciona diferentes atitudes do espírito, evocando tranqüilidade ou agitação, paz ou temor.

A figura feminina, ao lado de suas qualidades morais, de sua inteligência, de seus pendores domésticos, pode provocar, pela feição física de que é dotada, a sensação de saúde ou enfermidade, independente mesmo de suas condições reais. Seus contornos podem ser convidativos ou repulsivos, afirmativos ou negativos, indicando até certo ponto faculdades de fecundação.

Deve-se considerar, ainda, aquilo que se poderia chamar de personalidade da forma. Na mulher, as mesmas características morfológicas, as mesmas medidas acadêmicas, a mesma epiderme suave e traços fisionômicos similares podem revelar expressões diferenciadas. Uma, exuberante e com poderes de atração, outra, amorfa e sem vida. Uma, atendendo a ações vulgares e práticas do ser, e outra, transcendendo de sua utilidade rotineira, poderá inspirar sentimentos afetivos, de calma e de amor. Parece que Aristóteles referia-se, com a expressão *catarsis*, justamente a esse significado expressivo que seria o conteúdo da forma, a sua realidade interior, o seu poder de purificação. Ching Hao, que

10. Bosanquet, Bernard – *Historia de la estética*. Tradução de José Rovire Armengol. Ed. Nova, Buenos Aires, 1949.

escreveu sobre arte no século VIII d.C., sabiamente nos informa: "Há uma aparência externa que não pode ser confundida como verdadeira realidade. Tome a aparência como aparência e a realidade como realidade. A menos que isso seja entendido, uma pessoa desenhará uma mera semelhança, mas não captará a essência real".

"Semelhança é o que você obtém quando retrata a forma da coisa e perde o espírito; realidade (essência real) significa quando você captou ambos, forma e espírito. Quando o espírito é deixado fora, a forma é morta." Aqui recorremos a outro chinês, Su Tung (1036-1101), que nos ensina que "quando um erro é cometido no íntimo das coisas, o todo é prejudicado... Há muitos artistas que podem copiar todos os detalhes da forma, mas a sua natureza íntima só pode ser captada por espíritos elevados". O mesmo poeta afirma que "julgar uma pintura pela sua verossimilitude mostra o nível mental de uma criança"[11].

Artista é justamente aquele que consegue, por sua capacidade de percepção e penetração, trazer à tona, em linguagem plástica, aquela expressão íntima que é sua e a da forma. Sua, porque ele se projeta na *matéria* e abstrai dela o sentido ideal que representa, no fundo, a sua própria capacidade de ser. Aqui cabe voltar a Kant, quando procura definir matéria e forma. Matéria "denota o determinável e a segunda a sua determinação"[12]. De acordo com Meumann, "a obra artística só se produz quando a vivência interior do artista adquire uma forma determinada da expressão"[13] e cumpre, no entanto, ao artista, procurar a justa coadunação entre forma, temas e sentimentos a serem revelados, pois pode ocorrer desvios perturbadores.

A forma na obra de arte impõe, logicamente, um emprego adequado às situações pretendidas. O ridículo causado por *prima-donas* gordas representando a Mimi, na ópera de Puccini, decorre da falta de relação que deveria existir, entre suas curvas salientes e o modelo tuberculoso criado por Murger, em *Cenas da vida boêmia*. No caso, a adequação foi negada e a destinação natural da forma foi burlada, pelo emprego indevido da sua *vocação*. "Trata-se, com efeito, de saber qual a forma que verdadeiramente corresponde à idéia, porque só naquela que lhe corresponde está explícito, vendido e totalmente, o seu conteúdo."

Exemplos de evidente coadunação são encontrados nas figuras de Pedro Paulo Rubens. A sensualidade, atribuída às suas figuras, decorre da forma sadia e exuberante, carnosa e quente, como ele as sentia e como ele devera ser. O sentido de graça frágil e pura de Botticelli emana, também, do feitio de seus nus, paisagens, santos e retratos. O próprio *O Nascimento de Venus* (foto 5) ou o retrato de *Médici* parecem plenos de pureza, provinda da sua personalidade e sugerida, naturalmente, pelas formas empregadas.

Formas Geométricas

Além das formas significativas encontradas na natureza, os traçados geométricos simples sugerem, do mesmo modo, certas expressões tornando-se símbolos de determinada vontade e algumas delas

11. Yutang, Lin – *The chinese theory of art*. G. P. Putnam's Sons, New York, 1967.
12. Kant – *op. cit.*
13. Meumann, E. – *op. cit.*

Foto 5

Botticelli, Sandro – *O nascimento de Vênus* (Pormenor) – Galeria dos Ofícios, Florença.

O sentido de graça frágil e pura de Botticelli emana, também, do feitio de seus nus, paisagens, santos e retratos.

podem ser consideradas, em particular, como o *quadrado*, o *círculo*, o *triângulo* e a *forma da cruz* (desenho n.º 14 e fotos 6A e 6B).

Em verdade advertimos que não é justo confundir o significado dessas formas com a arte mesma, pois reúnem elas apenas um sentido cooperador.

O *quadrado* (ou o cubo) induz à firmeza, força, dureza, inamovibilidade. Empregando, pois, o quadrado para representar motivos ou intenções de força, os artistas encontrariam a sua primeira manifestação adequada.

Imaginemos um soldado em posição de defesa empunhando um fuzil à entrada de seu reduto, tomando ele uma atitude que possa ser inserida no quadrado, tornará a sensação de resistência muito mais real.

François Rude, no baixo-relevo do *Arco do Triunfo* (fotos 7A e 7B), emprega o quadrado para representar os voluntários em marcha para a luta e, no mesmo baixo-relevo, parte superior, há uma figura alada, conseqüentemente em movimento, inscrita num círculo.

O *círculo* significa movimento, ação, atitude rápida, velocidade. É a roda. A esfera.

No *Rapto das filhas de Leucipo* (fotos 8A e 8B), de Rubens, observa-se que a ação agitada se encontra primeiro na figura total da composição, o círculo, e, em seguida, no movimento dos modelos e em suas diagonais, linhas também dinâmicas. Em alguns casos, como no baixo-relevo de Rude, duas formas podem coexistir.

O *triângulo* impressiona como símbolo de equilíbrio e, por esse motivo, o seu emprego nas artes plásticas foi vulgarizado pelo uso abusivo, persistente, nem sempre adequado, em obras realizadas nos vários períodos da História da Arte.

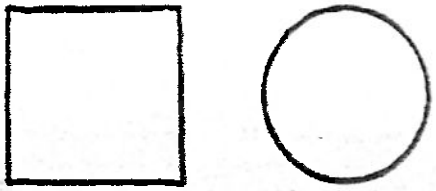
Os clássicos novos de Poussin e, depois, os neoclássicos e seus seguidores, utilizaram com insistência o triângulo. A chamada forma piramidal de Leonardo da Vinci decorre da sua presença em vários quadros do grande florentino. O equilíbrio da *Gioconda*, ou da *Madona de la Roca* é, em parte, produzido por aquele traçado, como forma dominante da composição.

A *cruz* induz à sensação de serenidade, como acontece, também, com duas linhas perpendiculares em determinada posição. A placidez observada no Cristo do Corcovado é o resultado da figura geométrica vista à distância, porque a imagem de Jesus, propriamente, quando vista da cidade, não é reconhecida. Sabemos que lá está Jesus, como poderia estar Judas sem ser notado como tal, pois para a visão, em realidade, permanece apenas a forma da cruz. E, por certo, nem todas as cruzes conduzem ao mesmo desígnio.

Quando Hitler escolheu a cruz suástica para símbolo de seu movimento político já aspirava, inconscientemente talvez, a um ideal de força. Essa aparência decorre do fato de inscrever-se ela no quadrado.

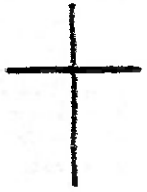
Ao observarmos uma obra de arte deparamos antes do gesto ou do aspecto fisionômico dos seres representados com o seu delineamento geral onde o artista, de início, procura criar condições ajustadas aos intentos e sentimentos visados que, sendo diversos, implicam na busca de formas também diversas e apropriadas à expressão pretendida. O gesto e o rosto do modelo não são fatores decisivos, sobretudo quando não há união entre estes e a forma plástica, como já foi observado anteriormente. A intenção objetivada simplesmente através de uma atitude fisionômica pode ser ilusória quando as formas, as linhas e as cores se situam em direção oposta.

O artista encontra no retângulo inicial – a tela no caso da pintura – uma figura geométrica e aí começa a sua composição. Em função do primeiro espaço concebido, ele pode mostrar, conscientemente ou não, uma determinada vontade. A posição em que a tela é colocada no cavalete, na

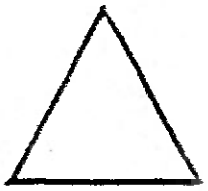


Força

Movimento



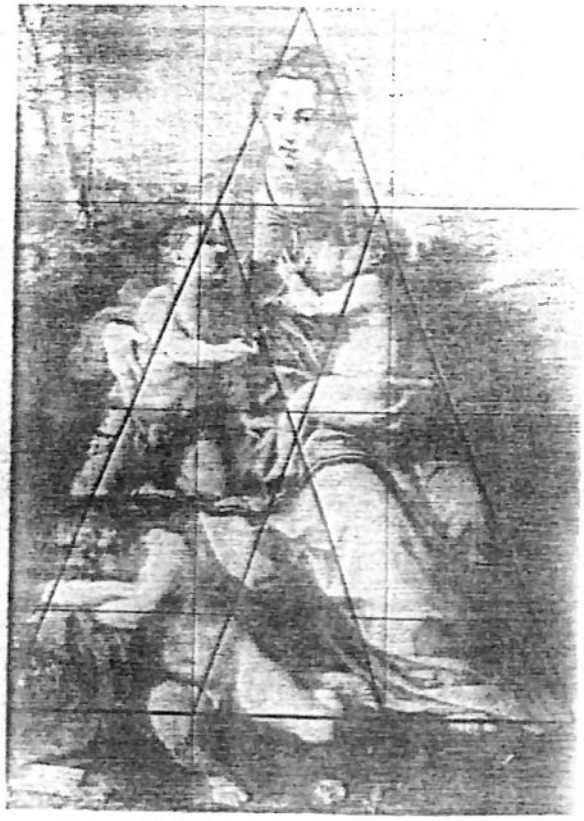
Serenidade



Equilíbrio

Desenho n.º 14

. . . os traçados geométricos simples sugerem certas expressões tornando-se símbolos de determinada vontade e algumas delas podem ser consideradas, em particular, como o quadrado, o círculo, o triângulo e a forma da cruz (ver fotos 6A e 6B).



Fotos 6A e 6B

Andrea del Sarto — *A caridade*.
Museu do Louvre, Paris

Fotos 7A e 7B

Rude, François – *Arco do Triunfo* – Paris.

François Rude emprega o quadrado para representar os voluntários em marcha para a luta e, no mesmo baixo-relevo, parte superior, há uma figura alada, consequentemente em movimento, inscrita num círculo.

Fotos 8A e 8B

Rubens, Pedro Paulo – *Rapto das filhas de Leucipo*. Pinacoteca de Munique.

No *Rapto das filhas de Leucipo*, observa-se que a ação agitada se encontra primeiro na figura total da composição, o círculo, e, em seguida, no movimento dos modelos e em suas diagonais, linhas também dinâmicas.

vertical ou na horizontal, indica de pronto uma intenção, um estado de espírito e, tantas vezes, determinada formação intelectual. Quando o artista opta pelo retângulo situado na horizontal está, em princípio, decidindo por uma expressão ligada à terra e, colocando-o na vertical, já mostra uma inclinação à espiritualidade.

Meumann, ao citar as observações de Lipps, apresenta alguns exemplos de formas absolutamente iguais mas provocando, por sua posição, sensações diferenciadas. "Vejamos agora dois retângulos, um de pé e outro deitado (desenho n.º 15). São duas figuras iguais do ponto de vista geométrico; portanto deveriam produzir-nos a mesma impressão estética, se o decisivo nelas fosse somente as relações geométricas dos lados. Porém, em realidade, a impressão estética é completamente distinta devido à diversidade dos processos de endopatia, diferentes segundo olhemos um e outro. O retângulo em pé levanta-se firmemente sobre sua base, como impelido por uma força interior; nas linhas verticais manifestam-se duas forças que as tiram para cima e que são detidas como por um obstáculo, pela linha horizontal. O retângulo deitado está descansando sobre sua base. Enquanto que o anterior vence a força da gravidade, este se rende a ela. Tudo isto constitui a vida interior das figuras, é sentido de modo imediato e determina sua impressão estética"[14].

Falamos das formas simples, isoladas, mas há também e, sobretudo, a observar as figuras reunidas, geométricas ou naturais, entre as quais deve haver entendimento perfeito, como aquele procurado pelo maestro entre os sons díspares de sua orquestra. Na composição plástica cumpre ao artista buscar compreensão entre suas distintas formas, uma solicitando das outras respostas interessadas, funcionando como coro harmônico, a despeito das diferenças existentes entre elas.

Formas desiguais podem encontrar interligação, por meio de linha rítmica que as reúna numa mesma armação, visando assegurar unidade e coesão, como também acontece com a música, quando o artista estabelece a linha melódica; o isolamento, de formas diversas e sem conexão dentro do retângulo, cria desinteresse mútuo e falta de comunicação, especialmente quando se sabe que uma das maneiras de conseguir-se harmonia e ritmo consiste na frequência proporcional dos elementos plásticos em tempos dados.

Como diz Thiersch: "a harmonia resulta da repetição da forma fundamental nas suas subdivisões".

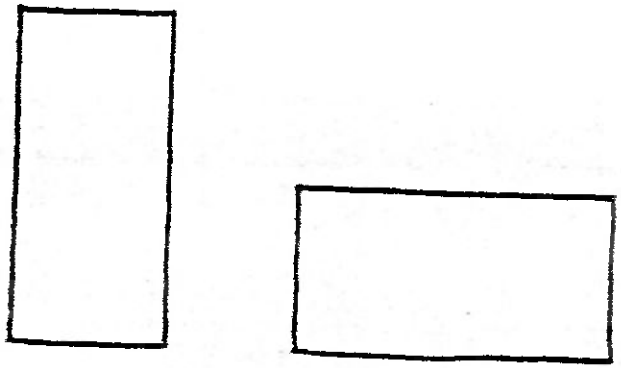
Poder-se-ia desenvolver uma teoria sobre similaridade para mostrar quanto esta situação encontrada na vida pode tornar-se lição útil a um conglomerado de formas. Basta reparar na simpatia recíproca e imediata de que nos tornamos possuídos quando encontramos alguém que supomos parecer-se conosco; um gordo encara sempre com a maior afeição a outro gordo; quando cruzamos na estrada distante com um carro igual ao nosso, surge uma espécie de solidariedade íntima, unindo pessoas possuidoras de um mesmo tipo de automóvel.

O fato ocorre, também, com relação às classes e às profissões. Seus membros reúnem-se pela semelhança de inteligência e de propósitos.

A lei da similaridade foi compreendida e empregada pelos gregos em vasos decorativos e nos ornatos, pela repetição, a intervalos, da mesma figura.

A dessemelhança, absolutamente necessária na obra de arte, para evitar monotonia, deve ser compreendida em função da harmonia geral do conjunto, relacionando e criando um estado de

14 Meumann, E. – *op. cit.*



Desenho n.º 15

"O retângulo em pé levanta-se firmemente sobre sua base, como impelido por uma força interior; . . . O retângulo deitado está descansando sobre sua base. Enquanto que o anterior vence a força da gravidade, este se rende a ela." (E. Meumann, *op. cit.*)

convívio simpático entre os elementos representados, constituindo todos eles uma espécie de comunidade de formas.

Aqui cabe notar que em composição os espaços livres também participam do agrupamento total e devem ser observados cuidadosamente, porque, em última análise, constituem dimensões mensuráveis no plano bidimensional do retângulo.

A Linha

Seria o caráter da linha ou da forma uma simples ingerência nossa? Seria a sua expressão uma correlação entre fatos conhecidos, sugerindo distintas significações, dependendo de situações particulares e do estado de espírito do espectador em determinado momento?

É provável que haja associação de fatores diversos influenciando as observações das linhas, tanto quanto ocorre com as formas mais simples. Podemos conectar a linha horizontal à sua sensação de tranqüilidade e de calma com a posição tomada pelos mortos, com a visão marítima à distância, com os extensos campos verdes. A linha vertical, ligada à espiritualidade e superioridade, pode ser a sugestão causada por caminhos dirigidos ao céu, às torres das igrejas no alto de um promontório, à posição ereta assumida pelos componentes de uma cerimônia nobre.

As curvas do S, de todos os feitios, são chamadas de linhas da beleza pelo encanto que transmitem em suas sinuosidades, mais ou menos acentuadas. Ligam-se, por certo, à saúde e ao movimento genial das mulheres formosas. A linha convexa implica em tristeza: no sentido inverso, *côncavo*, denota alegria. Vejamos, por exemplo, o *ballet A morte do cisne*, de Saint-Saens, em seu final e comparemo-lo com o desenvolvimento de uma dança espanhola de De Falla. No primeiro caso a conclusão de Saint-Saens caracteriza-se pela convexidade e, no segundo, a dança desenvolve-se pelas linhas voltadas para cima.

A impressão de agitação enérgica, causada pelas linhas oblíquas em posição violenta, o zigue-zague, não seria provocada pela lembrança dos raios entre as negras nuvens da tempestade? E, por outro lado, poderíamos perguntar: os raios impressionariam tanto como elemento de pavor e velocidade se se apresentassem, na natureza, com outra linha?

O fato existe, sendo possível encontrar-se a ocorrência de reciprocidade entre condições naturais e o significado da própria linha.

As *paralelas* são frágeis e, talvez, por isso mesmo tão insistentemente empregadas na arquitetura dos nossos dias, procurando compensar o peso e a força das grandes massas de concreto. E, visando o mesmo fim (leveza), os modernos decoradores de interior fazem, com frequência, suceder as linhas paralelas em seus projetos.

Planos compactos de uma composição pictórica podem ser atenuados pelo mesmo processo e são exemplos a *Rendição de Breda* (foto 9), de Velasquez, e a *Batalha de S. Romano*, (foto 10) de Paolo Ucello.

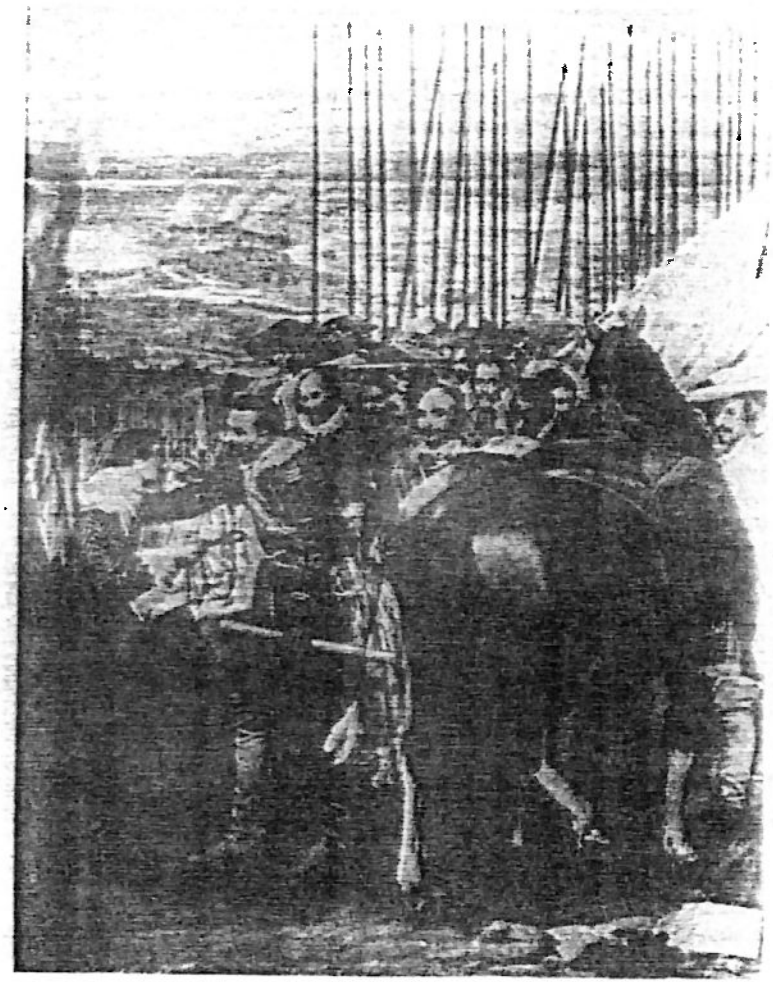


Foto 9

Velasquez, Diego – *Rendição de Breda* (pormenor) – Museu do Prado, Madri.

Planos compactos de uma composição pictórica podem ser atenuados pela sucessão de linhas paralelas.

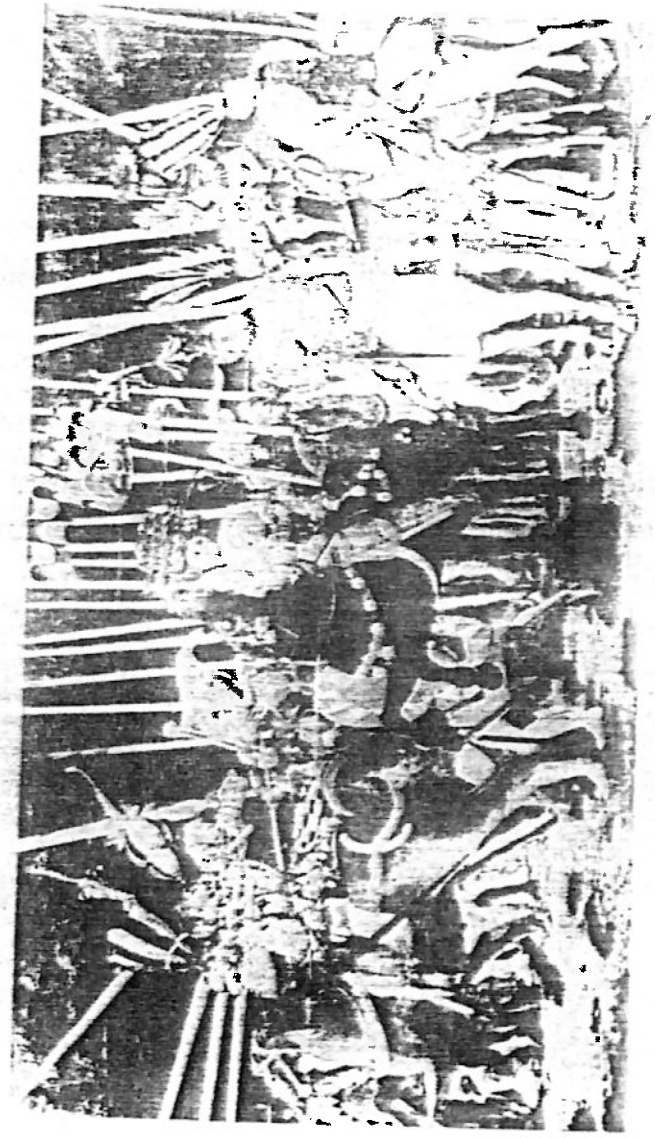


Foto 10 — Paolo Uccello — *Batalha de São Romano* — Museu do Louvre, Paris

Esses aspectos das linhas têm, por certo, acepção psicológica e sua comunicação é imediata como acontece com as expressões de gírias: desenvolvem-se elas com impressionante rapidez, devido justamente ao seu caráter penetrante que transcende a própria forma que possuem. São expressões sentidas, por todos, sem explicação plausível e quase sempre com total desconhecimento de suas procedências.

As emoções emitidas por simples traços ou por aquelas advindas das formas poderão influir afirmando ou negando desígnios e aspirações. É justamente o que ocorre com David que, não obstante as suas grandes qualidades, por mais de uma vez pretendeu representar sentimentos fortes e trágicos e foi, no entanto, desmentido pelas linhas empregadas em suas composições. Vejamos a *Morte de Sócrates*, *A devolução dos filhos de Brutus* ou o *Juramento dos Horácios* (foto 11). Por mais que se lhes possam admirar a perfeição dos corpos humanos, a correção acadêmica do desenho, a aplicação segura das luzes projetadas, do claro-escuro e da sua perspectiva matemática, o pintor não consegue imprimir a destinação primeira, evocada pelos seus temas melodramáticos.

David acreditou, simplesmente, na expressão fisionômica e nos gestos patéticos das figuras. O paralelismo linear (desenhos n.os 16, 17, 18 e 19), de natureza débil, empregado nas composições citadas, não ajudou nas atitudes particulares dos modelos e, conseqüentemente, a tragédia proposta não foi realizada em sua totalidade. Tornou-se fraca e pouco expressiva. Por outro lado, os românticos em seus propósitos de criar o drama enérgico encontraram os termos próprios à conclusão objetiva de seus intentos representando seus sentimentos fervorosos, não apenas no emprego das cores e do claro-escuro mas, também, de linhas em oposição violenta, como são frequentemente encontradas em obras de Gericault e Delacroix.

Muitos artistas empregaram traçados contrabalançados à maneira de rebatimentos em torno de um eixo horizontal. Um linha oblíqua situada na metade superior do quadro é compensada por outra oblíqua em sentido inverso, na metade inferior do retângulo.

Trata-se, evidentemente, de um sistema simples de ativar a visão das pessoas e, ao mesmo tempo, de evitar a debilidade do paralelismo (fotos 12A e 12B).

É evidente que as linhas, como elemento de primeira grandeza, pela sua contribuição à composição plástica, devem merecer cuidados especiais por parte dos estudantes de arte. Como vimos, uma obra, por mais elaborada que se apresente, poderá sofrer reduções em sua expressividade quando os seus valores, por inobservância, forem desatendidos ou relegados a um plano secundário.

O mais simples traço revela um caráter. Será sólido, duro ou macio, áspero ou suave, firme ou displicente, concentrado ou expansivo, contribuindo, inclusive, por suas características, para indicar a personalidade de um artista.

Há linhas que auxiliam o ritmo e ordenam as formas e, como já vimos, convidam o espectador a entrar no tema ou o expulsam do retângulo, tornando-se, em certos casos, um convite entusiástico a visitar o quadro vizinho mais próximo quando as mesmas, embora originadas por um gesto ou um olhar, insinuem setas apontadas para fora da pintura, desviando a atenção do ponto dominante, que deve, a rigor, constituir o motivo principal, a razão de ser, a origem e o fim da obra mesma (desenhos n.os 5 e 6).

Também as formas e as cores contribuem para rechaçar o espectador de uma pintura, segundo a sua posição no quadro como, por exemplo, aquelas preponderantes situadas nos extremos do retângulo ou próximas deles.

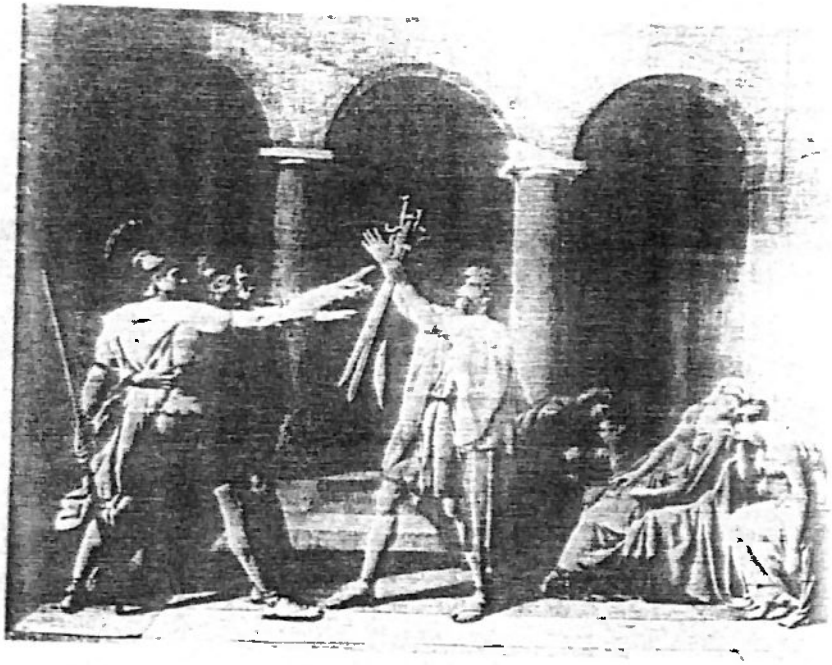
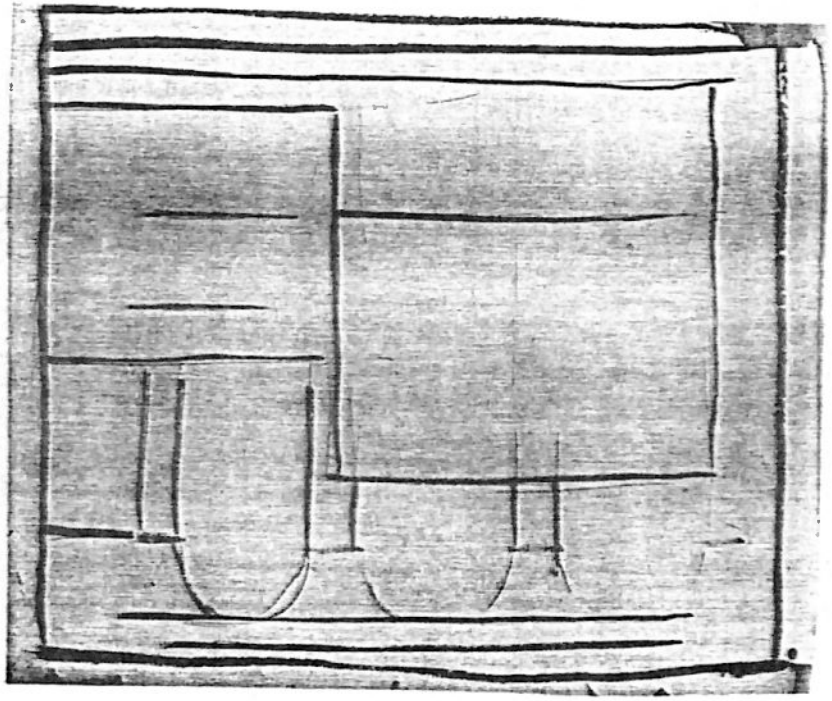


Foto 11

David, Jacques Louis – *Juramento dos Horácios* – Museu do Louvre, Paris.

O paralelismo linear, de natureza débil, não ajudou nas atitudes particulares dos modelos e, conseqüentemente, a tragédia proposta não foi realizada em sua totalidade.

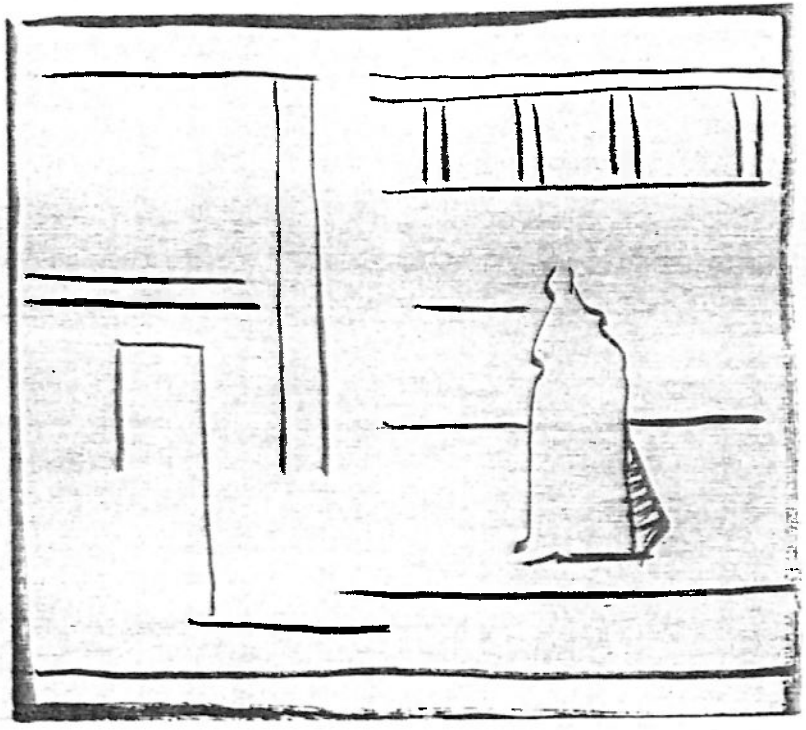


Desenho n.º 16

Juramento dos Horácios: estruturação em linhas paralelas – Museu do Louvre, Paris

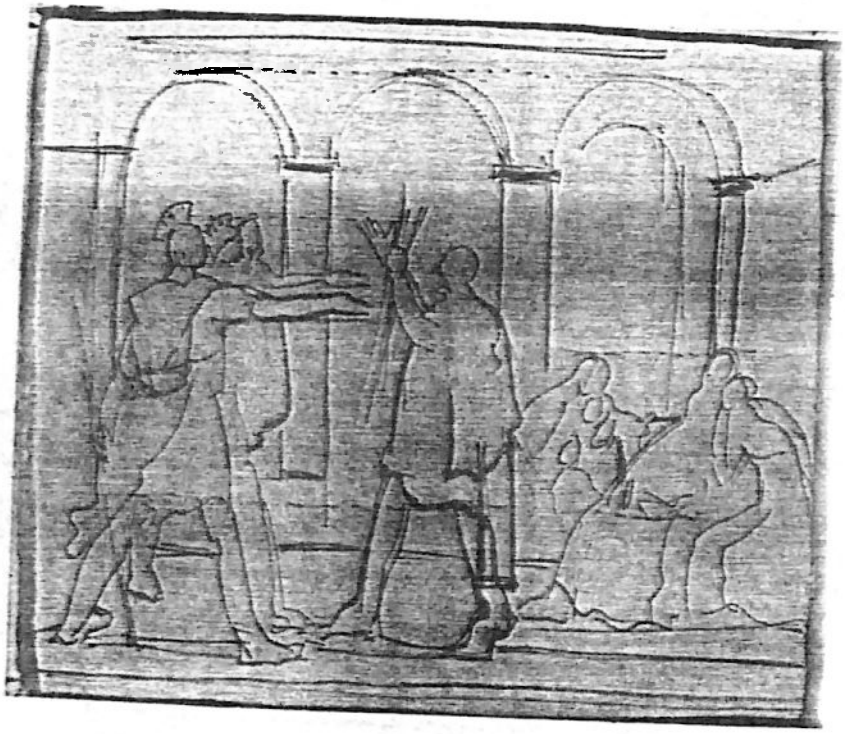
Desenho n.º 17

Estudo da composição do quadro *A devolução dos cadáveres dos filhos de Brutus* – David – Museu do Louvre, Paris.



Desenho n.º 18

Análise composicional do quadro *A devolução dos cadáveres dos filhos de Brutus* – David – Museu do Louvre, Paris.



Desenho n.º 19

Juramento dos Horácios: análise composicional – Museu do Louvre, Paris.

Fotos 12A e 12B

Velasquez, Diego – *Retrato de Felipe IV* – Museu do Prado, Madri.

Uma linha oblíqua situada na metade superior do quadro é compensada por outra em sentido inverso, na metade inferior do retângulo.

Traçados Reguladores

Os traçados reguladores destinam-se a organizar a composição, proporcionando espaços, formas, linhas, pontos dominantes e auxiliares. Eles fornecem uma série de espaços de diferentes dimensões e similares, até certo ponto, em suas formas, que se compensam e se reproduzem em torno de eixos medianos, verticais e horizontais. Talvez a razão da harmonia gerada seja o resultado da relação proporcional entre várias grandezas que fazem surgir a similitude das formas resultantes.

Os espaços originados por esses delineamentos rebatem-se uns aos outros e evitam o movimento desordenado da composição, tanto quanto a uniformidade monótona. Os traçados composicionais têm sido alterados segundo os desígnios, a determinação e a vontade de cada época.

Na Idade Média, a compensação equitativa de pesos e volumes no quadro era a favor da simetria e da frontalidade. É a composição estática, chamada de balança, em que as formas rebatem-se à direita e à esquerda de um eixo vertical, com iguais dimensões e peso. A disposição harmônica procurada, então, implicava em um sentido superior de dignidade e elevação, próprias da posição de Deus e dos santos. Na simetria absoluta e na verticalidade eles pretendiam distinguir o mundo povoado pelas santidades do outro, terreno e agitado pelos gestos comuns dos seres humanos.

Cimabue (1240-1301) (foto 13), na Itália, foi um dos últimos representantes daquele espírito nas artes plásticas. Giotto (1266-1336), seu discípulo, seguiu por vezes as pegadas do mestre mas ao mesmo tempo, rompe com aquele sistema simétrico, inaugurando uma nova era para as belas-artes. A sua reação manifesta-se pelo naturalismo, evidenciado na *Capela dos Scrovegni*, em Pádua, e em *São Francisco*, em Assis. As suas cenas sacras são representadas como acontecimentos cotidianos: as figuras movem-se como criaturas normais, agitam-se, choram e falam, como não havia acontecido anteriormente (foto 14). Contudo a composição, sem a preocupação de profundidade, continuava obedecendo a um plano frontal.

As duas formas de pensamento são distintamente marcadas. O objetivismo de Giotto, acompanhado pelo realismo tridimensional de Masaccio (foto 15), foi uma verdadeira revolução contra o formalismo espiritual do medievo que, pela repetição, tornava-se um hábito estereotipado de representação religiosa. Giotto foi uma reação enérgica e violenta, puramente naturalística a princípio, e que se foi intelectualizando com a presença de outros artistas até atingir o pleno Renascimento, quando foram estabelecidas outras definições artísticas, novos preceitos e novos sistemas de ordenar as figuras, criando a sua forma de representar e, conseqüentemente, o seu estilo.

Houve mais tarde, na arte ocidental, uma volta à organização simétrica e novamente o emprego do eixo mediano vertical. Era outra, no entanto, a maneira de entender e de sentir. As pessoas pareciam palpáveis e volumosas e a profundidade, como já acontecera em Masaccio, contava como valor legítimo e indispensável. Em Pedro Lorenzetti começamos a notar esse novo ponto de vista seguido por Perugino (foto 16), Mantegna e o próprio Rafael (*A madona do baldaquim*, Galeria Pitti de Florença) e outros[15].

A perspectiva, linear e aérea, reencontrada, estimulou as intenções dos artistas em demonstrar figuras e paisagens nos espaços em profundidade num tratamento de multiplanos. A regularidade e a

15. Masaccio (1401-1429); Lorenzetti, Pedro (1350-?); Perugino, Pedro (1446-1523); Mantegna, Andrea (1431-1506).

Foto 13

Cimabue, Cenno di Pepe — *A virgem com anjos* — Museu do Louvre, Paris.

Na Idade Média, a compensação equitativa de pesos e volumes no quadro era a favor da simetria e da frontalidade. É a composição estática, chamada de balança, em que as formas rebatem-se à direita e à esquerda de um eixo vertical, com iguais dimensões e peso.

Foto 14

Giotto di Bondone — *A captura de Jesus* — Capela da Arena, Pádua.

As cenas sacras são representadas como acontecimentos cotidianos.

Foto 15

Masaccio — *São Pedro distribui o dinheiro de Ananias* — Capela de Carmine, Florença

O objetivismo de Giotto, acompanhado pelo realismo tridimensional de Masaccio, foi uma verdadeira revolução contra o formalismo espiritual do medievo.

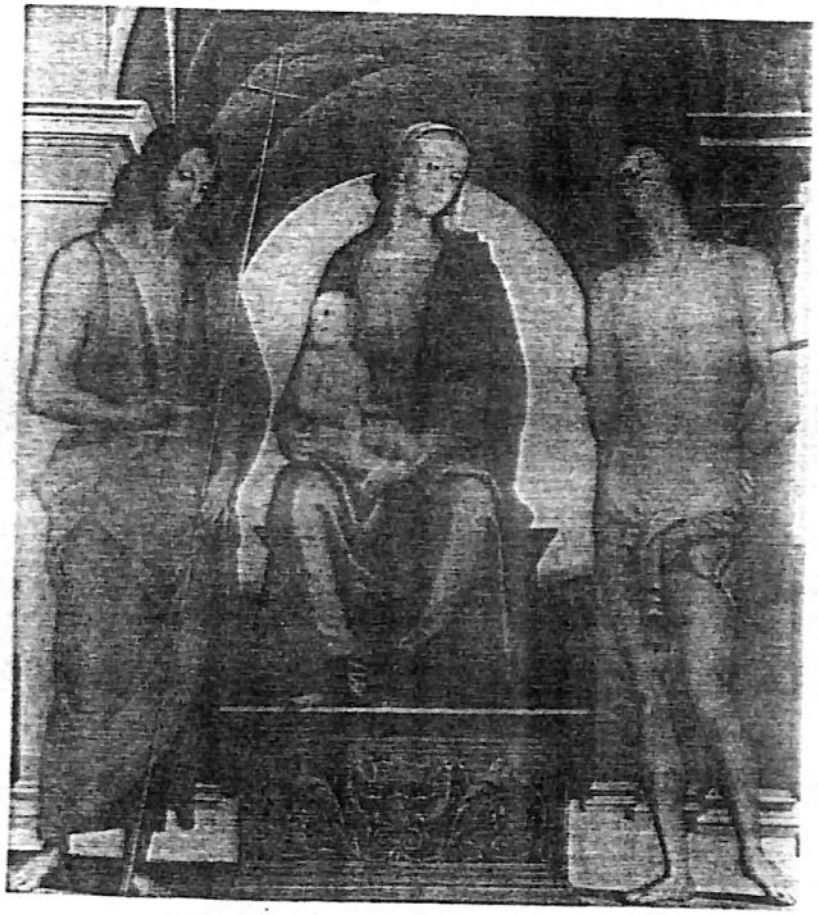


Foto 16

Perugino, Pedro – *Madona no trono com o menino, entre S. João Batista e S. Sebastião* – Galeria dos Ofícios, Florença.

Houve mais tarde, na arte ocidental, uma volta à organização simétrica e novamente o emprego do eixo mediano vertical. Era outra, no entanto, a maneira de entender e de sentir. As pessoas pareciam palpáveis e volumosas e a profundidade, como já acontecera com Masaccio, contava como valor legítimo e indispensável.

simetria absolutas vão sendo, pouco a pouco, substituídas por *pesos* compensados. Já não importava que de um lado houvesse uma figura e, de outro, uma pedra ou um objeto qualquer, valia o equilíbrio harmônico em vez da uniformidade. Era uma espécie de assimetria regulada e dinâmica, opondo-se à composição estática e, ao mesmo tempo, um retorno aos princípios que regeram as composições figurativas gregas. À composição, os artistas acrescentam o eixo mediano horizontal, passando o equilíbrio e a harmonia a serem pensados não só da direita para a esquerda mas, concomitantemente, da parte superior para a inferior do retângulo (fotos 17A e 17B).

Com o desenvolvimento desse tipo de assimetria regulada, que culminou com o rococó no século XVIII, os eixos mediano, vertical e horizontal permaneceram como centros de compensação visual para linhas, espaços e volumes.

As formas geométricas foram estudadas pela sua beleza característica em função das artes plásticas e, como a época era de estudos intelectuais e científicos, outras preocupações surgiram, tendo em vista o problema das proporções, que foram cada vez mais aprofundadas por artistas e geômetras.

Em 1505, é publicado o livro do monge Lucca Pacciolli *A divina proporção*, que parece ter exercido grande influência no seu tempo. Já anteriormente eram conhecidas as soluções compreendidas na série de Fibonacci (Leonardo de Pisa, 1202), também denominada por Somação, pois relacionava espaços aritmeticamente.

Proporção áurea, seção ideal ou divina proporção são designações empregadas para determinar a divisão de um segmento, em forma harmoniosa.

A observação de Nicômaco diz que "sendo uma relação entre dois termos e a proporção uma combinação ou correlação de duas razões, pelo menos, necessita-se de um mínimo de três termos para estabelecer uma proporção", e ainda, "podemos obter uma proporção contínua partindo de duas magnitudes A e B: sua soma, A + B, dá a terceira magnitude, e a proporção mais sensível $A + B = \frac{A}{B}$ nos dá imediatamente a proporção contínua característica baseada na razão de proporção áurea"[16].

Esta equação implica simplesmente na divisão de um segmento dado em dois termos, sendo que o menor deve estar para o maior assim como este deve estar para o todo, correspondendo a uma divisão de longitude, em média e extrema razão. Geometricamente a *proporção áurea* pode ser encontrada da seguinte maneira: sobre a reta AB levanta-se BD (a sua metade) e traça-se a diagonal AD. Com a abertura do compasso BD, fazendo centro em D, encontra-se a interseção E. Com a abertura do compasso AE baixa-se a curva do círculo para determinar o ponto F (desenho 20).

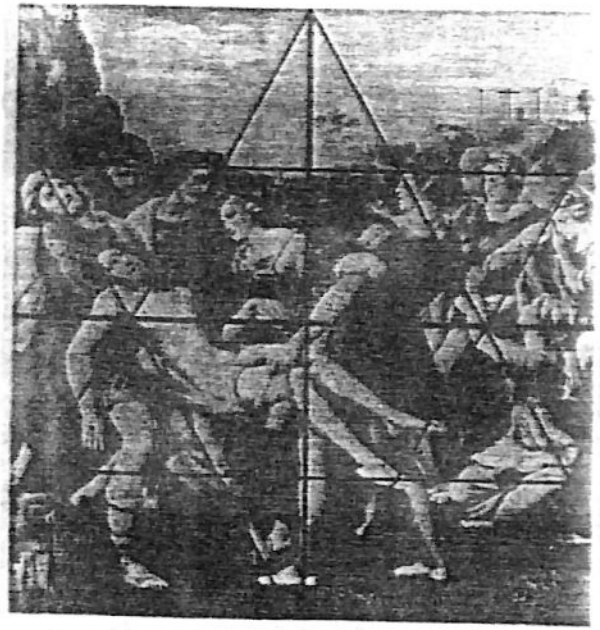
AF é o segmento áureo de AB.

Outra maneira de chegar-se ao mesmo resultado consiste em dividir um quadrado ao meio e traçar a diagonal da metade. Com a abertura do compasso EC e fazendo centro em E, baixa-se a curva do círculo para achar o ponto F. AB toma-se o segmento áureo de AF (desenho n.º 21).

Também no quadrado a seção áurea pode ser encontrada, segundo a teoria gnomônica dos gregos.

O quadrado dado é A, B, C, D. Traçada a diagonal, com a abertura do compasso AD e fazendo centro em A, baixa-se o arco DB, para demarcar-se na interseção com a diagonal o ponto E. Com uma

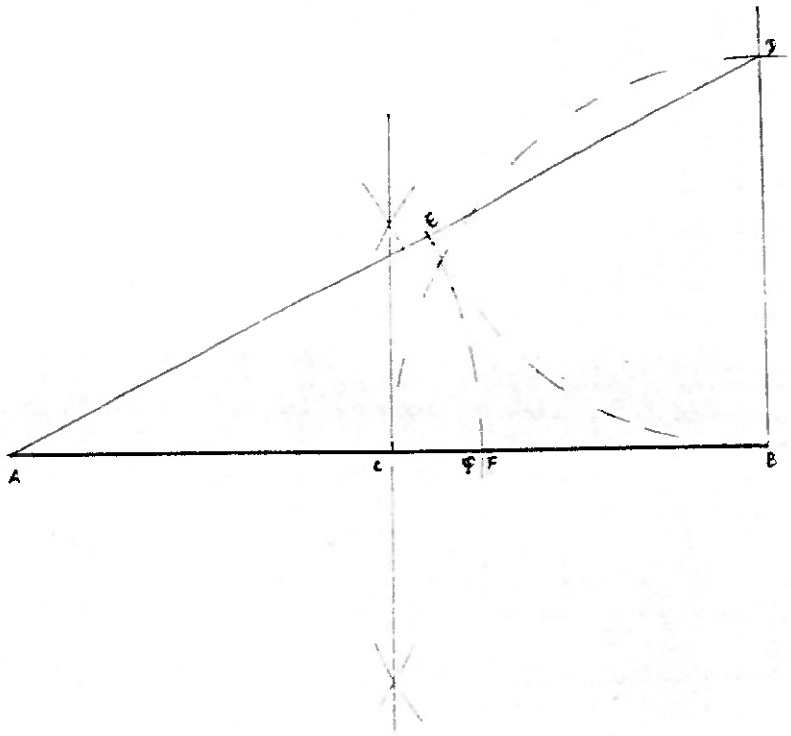
16 Ghika, Matila C. – *El numero de oro*



Fotos 17A e 17B

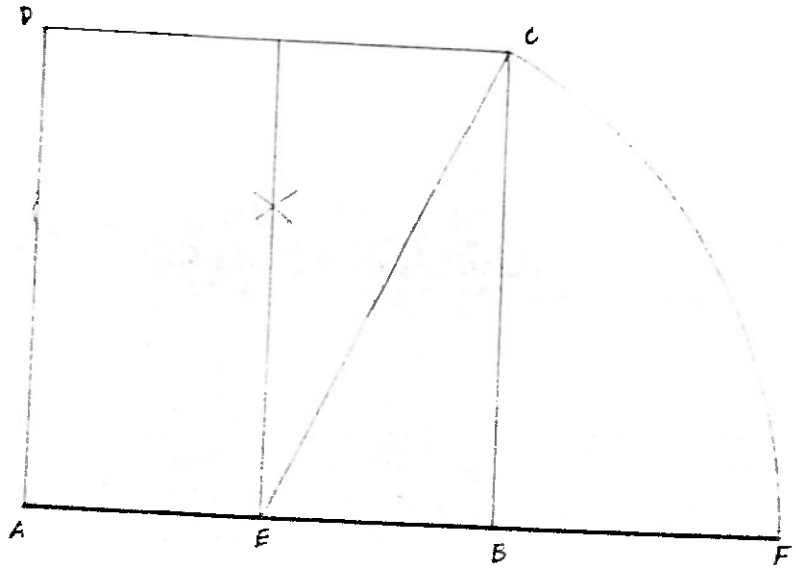
Rafael Sanzio – *A deposição* – Galeria Borghese, Roma.

À composição, os artistas acrescentam o eixo mediano horizontal, passando o equilíbrio e a harmonia a serem pensados não só da direita para a esquerda mas, concomitantemente, da parte superior para a inferior do retângulo.



Desenho n.º 20

Geometricamente a proporção áurea pode ser encontrada da seguinte maneira: sobre a reta AB levanta-se BD (a sua metade) e traça-se a diagonal AD. Com a abertura do compasso BD, fazendo centro em D, encontra-se a interseção E. Com a abertura do compasso AE baixa-se a curva do círculo para determinar o ponto F. AF é o segmento áureo de AB.



Desenho n.º 21

Outra maneira de chegar-se ao mesmo resultado consiste em dividir um quadrado ao meio e traçar a diagonal da metade. Com a abertura do compasso EC e fazendo centro em E, baixa-se a curva do círculo para achar o ponto F. AB torna-se o segmento áureo de AF.

linha horizontal FE, e outra vertical EG, obteremos duas formas similares, sendo que o quadrado menor estará para o maior assim como este estará para o todo – a diagonal. O ponto E é considerado o ponto dinâmico (desenho n.º 22).

A parte excedente é designada por "Gnômon"[17].

A divisão gnomônica é uma maneira simples de proporcionar e, ao mesmo tempo, destina-se a superar o aspecto monótono e uniforme da forma quadrada.

Reproduziremos a seguir a solução aritmética do professor Del Negro, destinada a encontrar a seção áurea de um segmento.

"Conhecida uma das partes, determinar a outra. Para isso partiremos da razão $\frac{13}{A} = 1{,}618$.

Se conhecermos a parte maior, dividindo-se por 1,618 teremos a parte menor. Exemplo: 0,717mm é a parte maior. A parte menor será igual a $\frac{0.717}{1{,}618} = 0{,}443$mm.

Inversamente: se conhecermos a parte menor, multiplicando-a por 1,618 obteremos a parte maior. Exemplo: 0,443mm é a parte menor. A parte maior será igual a $0{,}443 \times 1{,}618 = 0{,}717$mm.

Com a soma das duas partes conheceremos, evidentemente, o todo: 0,717mm + 0,443mm = = 1,160mm."

Série de Fibonacci

Trata-se de uma seqüência de números designada por Série de Fibonacci. Cada número é a soma dos dois anteriores e, ao mesmo tempo, o termo médio entre os dois números mais próximos: 55 é o resultado da soma de 21 e 34; 55 é o termo médio entre 34 e 89. Abandonados os primeiros termos da série, em seguida, com pequena diferença, é encontrada a proporção áurea.

$$\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \frac{13}{21}, \frac{21}{34}, \frac{34}{55}, \frac{55}{89}, \frac{89}{144}$$

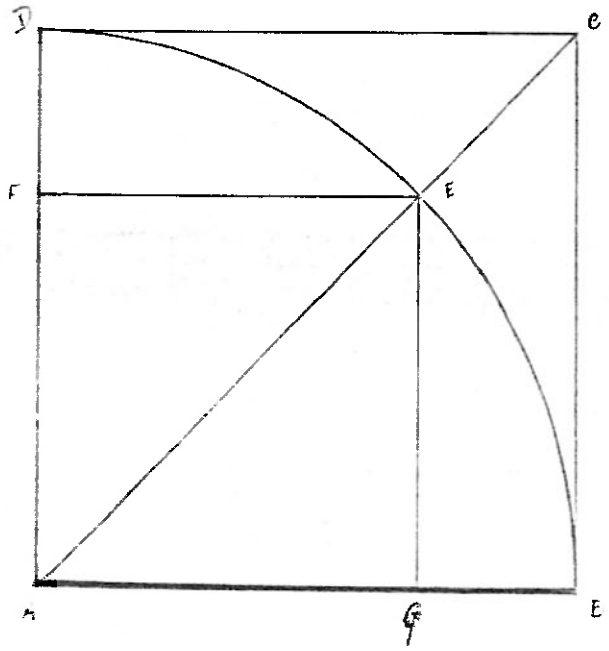
As facilidades da Série de Fibonacci consistem na sua aplicação métrica. Um segmento de 89cm, dividido em 0,55 X 0,34, resulta no encontro aproximado da proporção áurea.

Assim as proporções do retângulo áureo poderão ser encontradas por milímetros, centímetros e assim por diante.

Matila Ghyka observou que "a razão entre dois termos consecutivos tende muito rapidamente para um limite, que é precisamente $\rho^* = 1{,}618$; por exemplo. $\frac{89}{55} = 1{,}61818\ldots$

Naturalmente, como já vimos em páginas anteriores, uma composição não resulta, apenas, das dimensões do retângulo. O seu interior é o que constitui, em última análise, o fato artístico. As

17. "Gnômon": figura cuja justaposição a uma forma dada produz uma figura semelhante à primeira.
* "Fi (do grego *phi*). Vigésima letra do alfabeto grego, cujo anal gráfico era *ph*". É também grafado com a letra *p*. *Dicionário 2f* – Grolier.



Desenho n.º 22

Teoria gnomônica dos gregos: o quadrado dado é A, B, C, D. Traçada a diagonal, com a abertura do compasso AD e fazendo centro em A, baixa-se o arco DB, para demarcar-se na interseção com a diagonal o ponto E. Com uma linha horizontal FE, e outra vertical EG, obteremos duas formas similares, sendo que o quadrado menor (A, F, E, G) estará para o maior assim como este estará para o todo – a diagonal. O ponto E é considerado dinâmico. A parte excedente é designada por "Gnômon".

distâncias externas indicam e regularizam os espaços interiores e estes devem ser considerados segundo as expressões que possam oferecer.

Diz Bernard Bosanquet em sua *História da estética*: "Entre os antigos, a teoria fundamental do belo achava-se enlaçada com as noções de ritmo, simetria e harmonia de partes; em uma palavra, com a forma geral de unidade na variedade. Entre modernos, encontramos que se acentua mais intensamente a idéia de significação, expressividade; é a expressão de tudo quanto a vida contém. Em geral, é o mesmo que dizer a idéia do característico".

As duas concepções não se opõem e a rigor "as noções de ritmo, simetria e harmonia" são encontradas em obras de arte expressivas e características.

Os traçados reguladores oferecem uma série de linhas e, em suas interseções, pontos de atração além das formas resultantes, permitindo ao artista determinar, entre eles, as mais convenientes à expressividade de sua composição. Essas normas partem das dimensões exteriores e dos eixos medianos (vertical e horizontal), das diagonais e seus cruzamentos produzindo, estes, os chamados pontos dinâmicos (desenho n.º 23).

Estes traçados geradores de formas, linhas e pontos dinâmicos podem ser empregados, segundo o gosto do artista e as suas preferências, abandonando quando o desejar os elementos e as áreas que não interessarem ao seu risco fundamental.

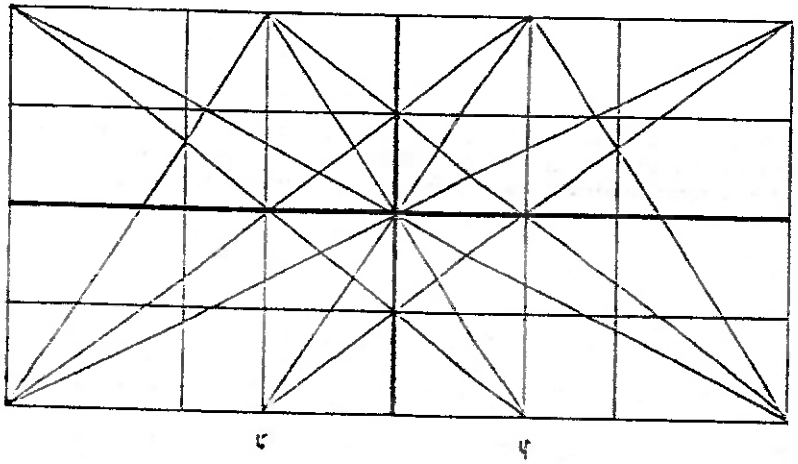
Os pontos criados pela intercepção das linhas produzem maior atrativo para a visão e são ou podem ser escolhidos, vantajosamente, aqueles que mais interessarem aos propósitos da composição. Em linhas e espaços resultantes do traçado o artista buscará a dominante e as coadjuvantes de seu trabalho.

Os pontos e áreas coadjuvantes, que são conseguidos por tons, valores ou formas similares empregados na região principal têm por fim conduzir o espectador e evitar o efeito teatral da composição como aconteceria certamente pelo destaque e isolamento de uma só nota, fazendo estabelecer um estado vulgar como, por exemplo, uma pequena área vermelha em grande campo verde. O mesmo tom vermelho com diferentes valores, habilmente distribuídos, converte-se em elemento auxiliar da cor principal e torna-se fator de equilíbrio, evitando, ao mesmo tempo, a sensação de vulgaridade como acontece em pinturas comerciais que exploram o efeito fácil do *flamboyant* insulado numa paisagem verde.

Simetria Dinâmica

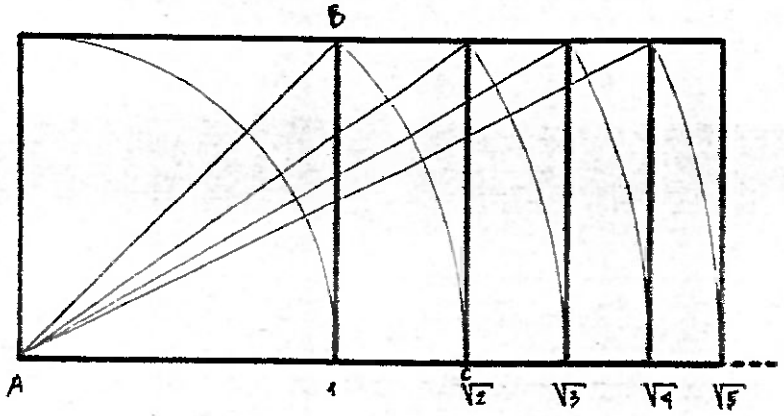
Jay Hambridge designa os retângulos como estáticos ou dinâmicos. Estáticos são aqueles que, quando divididos, oferecem espaços uniformes na proporção de 3/1, 3/2 ou 1/2, chamados de módulo 3, 3/2 e 2.

A simetria dinâmica tem origem no quadrado e suas diagonais. Daí em diante há uma série de raízes designadas rotativas (desenho n.º 24). Partindo da unidade (o quadrado) obtém-se o retângulo da raiz de dois apenas traçando a diagonal AB; e fazendo centro em A, descreve-se o arco de círculo para encontrar-se C que nos dá $\sqrt{2}$. Com a diagonal da raiz de dois repete-se o movimento do compasso para obtermos a raiz de três e assim sucessivamente. Raríssimas são as pinturas realizadas em retângulos que estejam além da raiz de cinco.



Desenho n.º 25

Demonstração dos traçados reguladores, assinalando linhas, formas e pontos de interesse em uma composição inserida num retângulo.



Desenho n.º 24

A simetria dinâmica tem origem no quadrado e suas diagonais. Daí em diante há uma série de raízes denominadas rotativas.

As formas geradas por esses traçados são sempre balanceadas e similares, mas com uniformidade apenas relativa e o artista assume, como é natural, a liberdade de usá-las na direção do seu pensamento e da sua vontade. Unindo, por exemplo, os pontos determinados pelas interseções, com linhas retas ou curvas, são produzidas formas destinadas a criar um estado simpático, harmônico e equilibrado.

As formas poderão se repetir, ilimitadamente, permanecendo todas, no entanto, dentro de certas proporções agradáveis.

Matila C. Ghyka estuda os vários sistemas de proporcionar em trabalhos seus, especialmente em *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, desde as fontes mais remotas até escritos recentes, mostrando a relação existente entre todos eles.

O autor de *O número de ouro*, ao lado de sua contribuição pessoal, apresenta conceitos de Platão, desenvolve as soluções compreendidas pela Série de Fibonacci, de Jay Hambridge, com seu sistema de raízes rotativas e os estudos recentes de Le Corbusier. Entre nós destacamos: Thales de Melo Carvalho, que publicou *O número de ouro*, em 1945.

Carlos Del Negro divulgou, em *Arquivo da Escola Nacional de Belas-Artes*, um estudo sob o mesmo título, em 1955. O professor Francisco Pacheco da Rocha desenvolveu pesquisa proveitosa e elucidativa em torno da *Ocorrência da simetria dinâmica na arte do homem primitivo americano* (1964), onde estuda a presença de ressonâncias proporcionais e a capacidade de percepção de ritmos e harmonias dos primitivos habitantes da ilha de Marajó, de outras regiões do litoral brasileiro e de Santarém, nas margens do rio Amazonas, provando, de certa forma, afirmações inseridas em páginas anteriores de que a ciência, que chega depois, corrobora as propostas suscitadas pelos olhos e pela intuição.

Os primeiros habitantes de Marajó não tiveram conhecimento dos problemas geométricos e, no entanto, a sensibilidade os conduziu às mesmas soluções estéticas encontradas antes por seres intelectualizados das zonas civilizadas, o que vem esclarecer, também, que proporção é requisito natural dos indivíduos, independente de regiões geográficas, da época e da cultura de cada um. Francisco Pacheco da Rocha diz que, ao final, "é a composição proporcionando áreas que traduzidas na sua expressão geométrica vão acomodar-se na modalidade simétrica própria — estática ou dinâmica".

Cor e Valor

A PINTURA preocupa-se com o problema da cor, mas devemos distinguir entre pintar e colorir, e considerar que as duas ações se diferenciam, fundamentalmente. "Pintar é aplicar tintas em determinadas condições", tendo em vista, naturalmente, os valores pictóricos.

Há artistas preocupados, sobretudo, com o desenho que relegam a um plano secundário o seu interesse pela pintura, criando, tantas vezes, desenhos coloridos. Não podemos considerar os famosos desenhos aquarelados de Rodin como ilustrações coloridas, ou os mais artísticos tapetes e bordados como pintura, no sentido em que o termo é tradicionalmente entendido. As qualidades que possam ter essas obras não mudam a sua categoria, a despeito da compreensão contemporânea que tenta confundir e englobar todos os processos e todas as técnicas no âmbito de uma só visão. Não se trata, também, de atribuir superioridade a uma ou outra manifestação de arte — tema muito a gosto do Renascimento, que foi discutido pelo próprio Leonardo da Vinci quando procurou provar a ascendência da pintura sobre todas as outras artes —, mas apenas reconhecer o lugar próprio de cada uma. Já Antonio Palomino, em 1715, chama "pintura bordada" aos bordados. "É arte antiquíssima e muito ilustre como favorecida e blasonada de princesas e senhoras de muita classe . . . de que é um bom exemplo a Sereníssima Rainha Católica de Espanha." Aos tapetes, Palomino denominava de pintura tecida, e discutindo a precedência de valor entre as várias técnicas, o mesmo autor cita a fábula de Esopo: "*O tigre e o homem* . . . viram, à beira de uma fonte, a estátua de um homem pisando um leão; com cujo testemunho, o homem tinha por definida a questão, o leão disse: eu te asseguro que, se a estátua tivesse sido feita pelo leão, este estaria sobre o homem".

Em verdade, quando os artistas conferem primazia ao desenho, em detrimento dos valores da superfície colorida, a pintura reduz-se em sua condição.

Ingres não entendeu assim e dizia que no desenho achava-se a dignidade da pintura. Seu mestre

David afirmava que "o desenho compreende as três quartas partes e meia do que constitui a pintura". Naturalmente, esse era o ponto de vista dos neoclássicos e que tem permanecido entre os artistas acadêmicos até os nossos dias, não obstante contrariados por correntes que vieram depois, com início nos pintores românticos das primeiras décadas do século XIX.

Os antigos conceitos de ensino, que persistiram por muitos anos, consistiam em colorir uma forma dada, o delineamento de um corpo, por exemplo. A pintura seria, segundo aquele entendimento, uma película de tintas sobre o risco, negligenciando, de certa maneira, temperamentos de pintores que não poderiam ver desenho e pintura separadamente. Não seria fora de propósito, para essas vocações, o início de seus estudos pelas tintas, por suas peculiaridades de valor, de tons quentes e frios, de saliências e reentrâncias, de harmonia, adequação, qualidades de superfície, de cores mais ou menos ativas, graves ou suaves e, incluindo, como decorrência, o próprio desenho. O estudante de pintura teria, assim a oportunidade de familiarizar-se com a forma, por fora, e, simultaneamente, por dentro, ou seja, os seus contornos e os movimentos internos, com a vantagem de desenhar pintando, que é o objetivo principal de suas preocupações. Por outro lado, é notório o fato de que vivemos num mundo colorido, constituindo-se as cores, por si mesmas, fator de estímulo para o artista.

Não pretendemos dizer com isso que o desenho deva ser esquecido ou abandonado. Ele estará sempre presente num quadro onde hajam todos os elementos da pintura, assim como está implícito na expressão *retrato*, à semelhança com o modelo. Sabemos que a *Gioconda* se parece com uma determinada senhora, simplesmente porque Leonardo pintou um retrato, e seria pueril discutir o fato de que sua qualidade artística independe desse parecença.

Cor e Luz

Os físicos nos esclarecem que a cor é uma propriedade da luz que se projeta em ondas de longitude e velocidades distintas.

Os corpos absorvem ou refletem os raios luminosos e produzem determinadas cores que dependem da luz que os ilumina, pois seus tipo e grau de pureza exercem influência sobre a tonalidade do corpos. Estes são brancos quando difundem igualmente, sem absorção, todas as radiações que recebem, e pretos quando as absorvem integralmente. Cinzentos ou neutros são aqueles que difundem ou transmitem parcialmente todas as radiações.

As cores dos objetos variam na proporção dos raios refletidos produzindo, por exemplo, um verde-amarelado ou um amarelo-esverdeado.

Naturalmente falamos de radiações alcançadas pelo olho humano, pois aquelas inferiores a 4 000 u.A. e as superiores a 7 000 u.A.[1] correspondentes aos raios ultravioleta e infravermelho, respectivamente, não são perceptíveis sem aparelhagem própria.

Quando Newton[2] fez passar raios de luz por um prisma, distinguiu seis cores visíveis a olho nu: vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul e violeta. O índigo, que é um azul, acreditamos que tenha

1. u.A = Unidade Angstrom (decima milionésima parte do milimetro)
2. Newton, Isaac (1642-1727).

sido acrescentado para atender a uma superstição em torno do número sete, porque exercia influência cabalística, segundo crenças populares do tempo. Em realidade, o índigo é um azul composto de espectro solar, e tantos outros tons poderiam ser observados desde que a passagem de uma cor a outra não se processa abruptamente e cria, em consequência, matizes e novas tonalidades.

Rudolf Arnheim[3] afirma que "em um espectro de cores puras, entre dois extremos de violeta e vermelho-púrpura, são perceptíveis 160 nuanças", mas segundo a capacidade de percepção do observador, um número maior poderia ser verificado.

O estudo da cor é complexo e se deve entendê-lo de acordo com a posição assumida pelo estudante ou pelo profissional. Sua classificação, designação e inclusive qualificações variam conforme sua projeção por corpos coloridos ou por luzes coloridas.

Há ainda a considerar, sobretudo, os pontos de vista do físico, do operador gráfico e aquele do pintor. Os físicos observam a cor pelas irradiações luminosas de ondas de maior ou menor longitude. Os artistas tratam-na mais como sensação percebida. Estes manipulam corpos sólidos com suas naturais deficiências de superfície, opacidade e inconveniências de ordem isotrópicas e anisotrópicas, fatores que comprometem a plenitude da cor. Os físicos estudam-na sem admitir interferências e limitações e, em suas misturas para compor cores, tratam-nas por sistema aditivo (mistura de luzes). Os gráficos empregam, geralmente, tintas transparentes e o sistema de retícula, que resultam na adoção, de certa forma, do mesmo sistema aditivo, pela mescla de luzes que projetam na visão através do pontilhado reticular. Assim o fizeram os pintores pontilhistas, embora empregando pigmentos opacos, o que resultaria, a rigor, na adoção do princípio subtrativo cuja mistura subtrai luzes. Os pontilhistas empregavam tintas puras. Num quadro, as cores são observadas, levando-se em conta as combinações cromáticas que a obra de arte implica e deve possuir, além da excitação visual primeira, o sentido estético, que é o fim último do artista.

Para esses profissionais, as próprias qualificações sofrem mudanças. Para os pintores, as cores chamadas primárias são: azul, amarelo e vermelho, porque elas não podem ser conseguidas por misturas e estas cores ao lado do branco e do preto constituem basicamente a palheta do pintor. Por intermédio delas, pela mistura de tintas azuis e amarelas, são obtidos vários tipos de verde; os amarelos e vermelhos produzem os laranjas e os vermelhos e azuis produzem púrpuras e violetas.

Os artistas gráficos empregam, para obtenção de suas cores, três filtros de seleção e também três tintas: *amarela*, que transmite o verde e o vermelho e absorve o azul; o *magenta* (é simplesmente uma cor púrpura), que absorve o verde; e o *ciã* (azul-verde) absorvendo o vermelho. Essas tonalidades: verde, magenta e ciã, são as suas cores primárias. Eles geralmente obtêm todas as cores pela superposição dessas três tintas aplicadas por transparência e mais o preto, desde que o branco dá-se pela projeção luminosa do suporte, como acontece com a pintura a aquarela e, sobretudo, com aqueles que compõem as cores com luzes, cujas primárias aditivas são os tons laranja, violeta e verde, embora sejam elas secundárias para os profissionais da pintura.

Todas as cores-luz reunidas produzem o branco. Na palheta, o que resulta da mistura de todas as tintas é uma síntese indefinida e sem expressão; acresce que os pintores não possuem um plano ideal de trabalho e menos ainda produtos absolutos e perfeitos, sendo obrigados, para produzir suas cores,

3. Arnheim, Rudolf – *Arte e percepção visual*. Editorial Universitária de Buenos Aires, 1962.

ao uso de óleos, colas e vernizes, alterando estes a vibração das mesmas e a própria direção dos raios que os pigmentos refletem.

Na pintura, a cor é influenciada por motivos vários, podendo uma só tonalidade adquirir aspectos diferenciados devido à superfície lisa ou áspera dos suportes, à fatura, ao brilho, à opacidade, à transparência e à proximidade ou afastamento, umas das outras. Assim, considerando os dois campos em que se situam os estudiosos da matéria, torna-se improvável qualquer comparação.

Os artistas, através de procuras constantes e o emprego inteligente das tintas oferecidas pela química, têm obtido resultados surpreendentes contornando aquelas deficiências e estabelecendo seus próprios princípios. Pelo emprego das tonalidades existentes e como o são, cumpre-lhes tirar o melhor partido possível de seus efeitos para estimular e excitar a sensibilidade do espectador; encaminhá-lo a determinadas regiões do retângulo segundo o interesse da composição; aproveitar devidamente os contrastes de claro-escuro, os tons frios e quentes, as cores complementares, aqueles mais ou menos vibrantes e assim por diante. E para alcançar os seus fins os artistas atentam ainda sobre a intensidade dos tons, que será tanto maior quanto melhores forem as situações criadas em torno deles, pois as cores valem sobretudo pela coloração vizinha, adquirindo maior importância ou perdendo-a irremediavelmente. Admitem, também, que as cores mais violentas podem ser aplicadas desde que acordem entre si e em relação aos efeitos desejados, mesmo que sejam discordâncias intencionais como acontece com os acordes dissonantes na música.

A mistura luz de um amarelo-alaranjado e um azul produziria branco *como complementares que* são, o que não acontece com os materiais corantes. Por isso, devido à impossibilidade de atingir a intensidade luminosa produzida pela luz, os artistas, fotógrafos e gráficos, que trabalham com as cores, sujeitam-se a reproduzi-las de forma mais ou menos convencional, aceitando as sugestões que os seus materiais oferecem, pois em realidade jamais atingiriam a luminosidade que os objetos difundem. Com o emprego de contrastes intensos — o jogo de tons primários ou branco contrapondo-se aos planos de cores misturadas (de menor intensidade), o uso dos "quentes" e "frios", num jogo colorimétrico hábil — os artistas procuram a ilusão da luz espectral. Leonardo observou que a luz natural não poderia ser conseguida num quadro a não ser que se o colocasse ao sol, quando então a intensidade luminosa seria do sol mesmo, e não da pintura.

Cores Complementares

Cores complementares são aquelas que, colocadas uma ao lado da outra, se complementam naturalmente, no sentido da luz. Situa-se, cada uma, em oposição à outra no espectro solar. Amarelo num extremo e violeta no outro e, continuando, teríamos verde e vermelho, azul e laranja. O disco de Maxwell[4] é um instrumento simples, empregado em experiências destinadas a provar o efeito de luminosidade dos tons complementares. Duas cores complementares: amarelo e violeta, por exemplo,

4 Maxwell, James Clerk (1831-1879).

quando colocadas no disco e à forte rotação, dão como sensação resultante o branco[5]. Colocando-se, no mesmo disco, duas cores não-complementares, como vermelho e amarelo, o resultado do movimento será laranja, cor composta. A complementação, no mesmo sentido de luminosidade, dá-se em todas as nuanças empregadas para atingir aquele fim.

O fenômeno mais importante da cor é, do ponto de vista do artista, o da intensidade da energia radiante e a maneira pela qual é impressionado o olho humano.

O branco atinge a visão com maior velocidade e maior veemência do que as cores, propriamente. O amarelo a atinge três vezes menos que o branco, o vermelho cinco e o azul oito vezes. Deve-se notar que as tintas, quanto mais misturadas o forem, terão reduzida a sua vibração. Justamente por esse fato os pontilhistas, como já foi dito, empregavam os tons puros para conseguir maior sensação luminosa, resultante de uma espécie de síntese aditiva, efeito similar àquele produzido pela retícula ou agulhadão das reproduções coloridas.

Os tons secundários, que resultam da mistura de dois primários, atingem a nossa visão com menor energia, e os terciários, produzidos pela mistura de dois secundários ou apenas pela adição de mais um tom primário, são ainda menos intensos e atuam em proporção decrescente, naturalmente, considerando o branco como ponto de referência, da maneira seguinte:

Cores secundárias	Laranja	8	vezes menos do que o branco
	Verde	11	
	Violeta	13	
Cores terciárias	Citrina	19	vezes menos do que o branco
	Castanho	21	
	Oliva	24	

Naturalmente, consideram-se para essa observação as mesmas condições para todas as cores, sobretudo um fundo neutro, pois, como já foi observado, a intensidade da cor pode variar segundo o campo que a circunda e a iluminação que recebe.

Como as citrinas, castanhos e olivas atingem a visão com menor energia e, menos ainda, quanto mais misturadas elas forem, os artistas, usando inteligentemente essas propriedades da cor, têm recursos para criar luminosidade; animar áreas importantes do quadro, exaltando-as conforme seus intentos. Esses conhecimentos poderão colaborar também como elemento destinado ao equilíbrio da composição, harmonizando espaços de diferentes dimensões: uma massa de cor vermelha à direita encontrará compensação na aplicação de uma nota branca menor à esquerda.

Em Rembrandt vamos encontrar o emprego sábio desses princípios. O grande mestre pintava, aproximadamente, 1/8 de espaço de suas telas, empregando nelas o branco ou tons primários sabiamente distribuídos e compensados, ocupando o resto do retângulo com tonalidades terciárias, cores cuja vibração só remotamente nos atingem. Interplanando um tom luminoso, aplicado em pequenos espaços, contra campos amplos de cores menos vibrantes, Rembrandt realizava o "milagre" da luz.

5. Devido às deficiências naturais das cores fabricadas e de seus suportes, a tonalidade observada será cinza e não realmente, branca, como ocorreria com a experiência cor-luz.

Não é somente o contraste destinado a excitar o nervo óptico, no sentido da luminosidade, o que interessa no caso em foco, mas a sua contribuição na proposição composicional, na posição e na sua expressão, como veremos adiante.

A maneira como a visão é estimulada, espontânea e instantaneamente, pelos raios de luz que os objetos projetam na retina, pode ser explicação fisiológica da emoção sentida de imediato pelo espectador, antes de ser uma impressão convencional e fomentada por associações com as coisas conhecidas.

O verde seria tranqüilizante, não apenas por evocar a paisagem, suas sombras mansas e suaves ou largos horizontes montanhosos, mas simplesmente porque atinge a nossa visão com ondas de menor intensidade do que outras cores, provocando aquela impressão, e esta é, segundo Leonardo, "mais rápida do que o juízo". O incentivo visual originado pelos raios luminosos pode, também, ocorrer porque "supõe-se que a retina tem três espécies de elementos fotossensíveis, cada um dos quais com sua faixa própria de excitação bem ampla. Se, por exemplo, o olho recebe a luz vermelha, os três elementos são igualmente tocados, todos absorvem a luz vermelha, porém em grau diferente. O olho sente esta diferença e tem a sensação de vermelho. A cor verde excita, igualmente, os três elementos, mas noutras proporções que não as do vermelho, etc."[6].

Cores Frias e Cores Quentes

Tons frios e *tons quentes* são termos empregados na linguagem dos *ateliers* para designar a tendência das cores em provocar a sensação de frio ou de calor. Não vamos repetir que se trata de impressão analógica entre o fogo e a cor vermelha e assim por diante.

As cores frias e as quentes correspondem, também, a uma maneira de criar contrastes e a sensação de saliências e reentrâncias.

Genericamente, os vermelhos e os amarelos são quentes, os azuis são frios. Os verdes, formados por um tom quente e outro frio, podem ser considerados como cor intermediária. Colocando-se em linha, faixas amarelas, azuis e verdes, verificar-se-á que o amarelo parecerá vir à frente, é saliente, o azul afastar-se-á, é reentrante, e o verde permanecerá entre os dois.

A percepção de planos "térmicos" é bem definida na natureza. Quando o céu está azul, frio portanto, a terra batida de sol apresenta-se geralmente quente. Na hora crepuscular inverte-se o problema; o céu torna-se ardente e a terra arrefece-se, pela ausência de sol. Nos corpos iluminados, duas cores quentes aparecem sempre intercaladas por uma coloração fria.

Deve notar-se que entre dois tons frios um pode ser menos frio, e entre duas cores quentes uma poderá ser menos quente. Assim, entre um amarelo e outro, e em todas as cores, há distinção de grau, como se houvesse uma escala térmica para distingui-los. Escala útil aos pintores quando desejam conseguir planos alternados e contrastes mais intensos ou menos intensos.

6. Vavilov, S. – *O olho e o sol* Editorial Vitória Ltda. Rio de Janeiro, 1959.

Nos tempos modernos, Van Gogh e Gauguin enfatizaram com extrema sabedoria esses contrastes ao lado do significativo poder das cores complementares.

Tom e Valor

A controvérsia sobre os significados dos termos *cor, tom* e *valor* tem provocado debates acalorados, mostrando incompreensão e má colocação do problema. Certos autores designam TOM como uma das variações da cor e outros como seu sinônimo.

As interpretações não lhes acrescentam nem retiram importância, pois trata-se de classificações meramente acadêmicas, sem maiores consequências para o ato pictórico; não seria, no entanto, aconselhável o seu desconhecimento.

J. Bamz, em *Arte y ciencia del color*, afirma que *"o tom ou valor é* uma situação mais ou menos elevada de uma gradação de sombra em uma escala entre o preto e o branco" e, mais adiante, nos fala sobre *"o valor do Tom"*, donde se vê que o autor faz confusão quando admite primeiro tom *ou* valor e, em seguida, se refere ao valor do tom. Ora, um dos valores do tom não deixa de possuir uma cor autônoma.

Torres y Garcia, em seu volumoso trabalho *Universalismo construtivo*, afirma com muita ênfase que "o verdadeiro pintor opera com tons e não com cores. Por isso, em se tratando de pintura, a linguagem correta seria somente falar de tons". O autor atribui sentidos distintos aos dois termos quando, a nosso ver, se trata da mesma coisa.

A diminuição da saturação do tom vermelho, pela adição de branco, produz o cor-de-rosa, que é um tom (ou uma cor) absolutamente independente. Trata-se de uma tonalidade com características e significados próprios. O verde-claro é uma cor ou um tom de verde-claro e diferencia-se do verde-escuro, que possui também um caráter particular. Assim, cada cor é um tom ou cada tom é uma cor, embora possa ser o resultado da redução do croma original e achar-se inserida na chamada escala de valores.

A transformação de uma cor pela adição de outra, ou de branco ou preto, processa-se criando outras cores absolutamente independentes.

Juntando-se o branco ao preto, produziremos o cinza; quando o artista adiciona azul ao amarelo produz um verde isolado das duas cores que lhe deram origem e, se lhe acrescentar mais azul, terá como resultado outra cor (ou tom) de verde. Conforme suas combinações, haverá inúmeros tipos de verde, precisos e individuados. A cor amarela-clara é entendida como tal e terá sempre, invariavelmente, o mesmo tom (ou cor); o amarelo-escuro é um tom de amarelo-escuro, sem possibilidade de alterações. Conclui-se que TOM e COR são uma só coisa. As cores são fixas e não exigem comparações para serem reconhecidas como acontece com o VALOR, que implica em confronto, para sabermos se um tom é claro ou, ainda, mais claro. Essa possibilidade decorre de cotejos e a própria designação o afirma desde que não se pode determinar graus de valor isoladamente, sem comparações. Ele é sempre dependente enquanto o tom é fixo, permanente e autônomo. Numa escala que considere nos extremos o branco e o preto ou uma cor saturada, os tons podem ser divididos e subdivididos indefinidamente, mas em todas as zonas da escala, extremas ou intermediárias da graduação, novos tons são nitidamente demarcados e definidos como o vermelho, o rosa, etc.

Na pintura, a importância do conhecimento dos valores será demonstrada por simples exemplos. Uma paisagem ensolarada oferece-nos um determinado céu azul, que pode parecer claro quando visto isoladamente; no entanto, se houver contra ele uma parede branca, batida de sol, surgirá uma relação de valores e o céu assumirá outra tonalidade. Para obtenção do branco da parede (não podendo ser mais branco do que aquele alcançado pelas tintas), o pintor se vê obrigado a escurecer o céu empregando outra cor, embora azul, para lograr correlação de valores. Do contrário, produzirá uma pintura sem vibração, monótona, por assim dizer, pelo simples fato de ter pintado o céu "igualzinho" como é visto, separadamente na natureza sem conjugação com os outros elementos da paisagem, ou seja, o céu igual, a parede igual, mas os valores entre eles inobservados. Essa verificação objetiva nos leva a pensar como é importante a observação do conjunto na feitura de um quadro; ela deve preceder à visão dos particulares, numa interpretação figurativa ou simplesmente abstrata. E aqui temos um exemplo claro do que é a verdade artística.

Valor é vocábulo importante na linguagem dos pintores e seu abandono ou inadequação dificulta a busca da expressão, além de implicar em redução de ordem estética. Os artistas encontram, no seu justo emprego, uma maneira essencial de representar motivos e sentimentos.

A coadunação desse termo aos fins propostos é da maior importância, em todas as formas de criação artística. Basta assinalar que sentimentos exaltados, violentos ou dramáticos, dificilmente poderiam ser expressados com tons inseridos no meio da escala de valores (desenho n.º 25). A energia necessária ao drama ficaria prejudicada pela própria delicadeza das cores suaves apresentadas pela escala, em sua faixa intermediária.

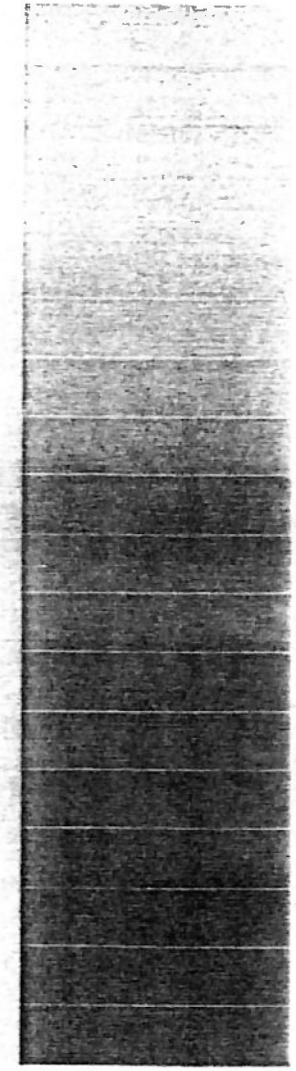
Imagine-se uma batalha cor-de-rosa!

Temperamentos arrebatados como Goya e Daumier empregaram os extremos da escala, justamente atendendo ao seu feitio íntimo e à busca de termos apropriados a seus motivos exaltados. Goya pintou *Fuzilamentos* e *As bruxas*; Daumier *Trem de 3.ª Classe*, *Dom Quixote* e *Sancho Pança*, *A lavadeira* (foto 18), temas que pretendem expressar sentimentos extremados. E os dramas representados por Delacroix? E o *Juízo final* de Miguel Ângelo?

Os artistas de natureza tranqüila dificilmente se encontrariam naqueles procedimentos, mas, pelo seu feitio psicológico, não iriam a temas, ou simplesmente a arrebatamentos violentos. Se o fizessem, adaptar-se-iam aos vocábulos plásticos reclamados pelos assuntos, ou a obra perderia significado. Fragonard e Boucher, dos quais falaremos mais adiante, permaneceram exatamente nas cores correspondentes ao meio da escala de valores. Os dois pintaram cenas graciosas, como correspondia e convinha aos sentimentos deles e da sociedade que representavam. Avessos à violência passional ou social procuravam, por isso mesmo, a expressão nas cores e nos valores menos contrastantes, traduzindo seus propósitos através da linguagem plástica que mais lhes correspondia (foto 19).

Psicologia das Cores

Henry Delacroix observou que os povos e períodos espiritualizados atribuem maior importância à cor, e os mais intelectualizados conferem primado à forma. Os artistas da Idade Média foram coloristas, os gregos e os renascentistas cuidaram mais da forma. A cor reflete, em realidade, o sentir de uma época.



Desenho n.º 25

Valor é vocábulo importante na linguagem dos pintores. Basta assinalar que sentimentos exaltados, violentos ou dramáticos, dificilmente poderiam ser expressados com tons inseridos no meio da escala de valores.

Foto 18

Daumier, Honoré – *A lavadeira* – Museu do Louvre, Paris.

Temperamentos arrebatados como Goya e Daumier empregaram os extremos da escala, justamente atendendo ao seu feitio íntimo e à busca de termos apropriados a seus motivos exaltados.

Foto 19

Fragonard, Jean Honoré – *Banhistas* – Museu do Louvre, Paris

Fragonard e Boucher permaneceram exatamente nas cores correspondentes ao meio da escala de valores. Os dois pintaram cenas graciosas, como correspondia e convinha aos sentimentos deles e da sociedade que representavam.

"Sem querer generalizar, a adoção de determinadas cores e, também, a exclusão de outras bastam, às vezes, para revelar a época e a proveniência de uma obra de arte, prescindindo-se de qualquer outra medida de avaliação"[7]. Para uma sociedade superficial e folgazã, como foi parte dominante da aristocracia do século XVIII, na França, os tons requeridos eram aqueles que sugeriam leveza e graciosidade. Para uma elite galante, serviam bem o cor-de-rosa, o azul-claro ou o branco com filetes dourados. Naturalmente, não apenas a cor a tipifica. Conjugam-se vários fatores, sobretudo uma certa dose de erotismo aflorando de seus motivos. *A festa campestre*, o *Triunfo do amor*, o *Beijo roubado* constituíam seus freqüentes temas que correspondiam aos desejos da corte e dos mecenas perfeitamente representados por Mme Pompadour e Mme Du Barry, que encontravam satisfatória correspondência em Fragonard, Boucher e Greuze, os mais destacados artistas do período.

A transformação processa-se, em seguida, pela mudança de estado de espírito que gerou novas formas e linhas como observamos no capítulo "Composição".

Em 1789 explode a Revolução Francesa. O tumulto popular e político produz o romantismo heróico francês, trazendo sentimentos profundos, exaltados e dramáticos.

A palheta adquiriu, então, cores fortes e valores contrastantes. Preto, branco e os tons puros fazem sua reentrada no quadro. Aí estão Géricault (1789-1828), além de Daumier (1808-1879) e o espanhol Goya (1746-1828), já citados. Este, por sinal, foi romântico antes dos franceses, pois *O Colosso* é de 1809 e os *Fuzilamentos* de 1814, enquanto a *Balsa de Medusa*, de Géricault, só aparece em 1819, e a *Barca de Dante*, de Delacroix, em 1822.

Atribuiu-se aos artistas românticos uma espécie de volta à Idade Média, o mesmo acontecendo aos venezianos do século XVI, no que se refere à cor. Havia, em realidade, entre os artistas das primeiras décadas do século XIX, um movimento sentimental, onde as grandes paixões pairavam acima do raciocínio, como havia ocorrido com os cristãos medievais e depois com os habitantes da cidade adriática, quando ainda recebiam os influxos das correntes orientais sensualmente coloridas, apaixonadas e pagãs. A cor dos românticos vinha, na mesma linha, relacionada com o sentir de todas as épocas marcadas por maior sentimentalismo, embora nem sempre religiosas como o foi o próprio romantismo.

Os artistas neoclássicos poderiam ser apresentados aqui, para exemplificar a dicotomia. Os pintores, que tinham David como chefe, valorizavam sobretudo a forma. Os românticos defenderam um novo ponto de vista, atribuindo à pintura um valor próprio e independente. É possível dizer-se que os românticos modulavam a superfície com tintas, onde a própria pincelada funcionava como uma palavra significativa do texto. As tintas eram aplicadas como manchas de cor destinadas a causar, elas mesmas, uma impressão. Impressão a ser completada pelo motivo, pelo desenho, pelo traçado da composição, pelas formas e pela expressão características dos modelos.

Curiosamente, os nossos dias oferecem um exemplo a confirmar a *vocação* das cores. Os *hippies* são caracterizados por um certo antimaterialismo. Desprezam os bens comuns e só trabalham esporadicamente em pequenas peças artesanais, apenas para atender à sua sobrevivência imediata numa evidente rejeição à produção industrial, criada pela poderosa sociedade de consumo dos nossos dias. Dizem que apenas raramente exercem as mais vulgares práticas de higiene, demonstrando desinteresse pelas coisas do corpo, como acontecia no medievo. É uma forma *sui generis* de valorizar o espírito e,

7 Dorfles, Gillo – *Discorso tecnico delle arti*. Nistri-Lischi Editori. Pisa. 1952. p. 136.

foi com o advento dos *hippies* que a nossa época liberou, por assim dizer, as cores. Até recentemente havia tonalidades próprias para homens e outras só admitidas em roupas femininas. Atualmente, os indivíduos mais austeros trajam camisas vivamente coloridas e as calças podem ser amarelas, cor-de-rosa ou vermelhas. Eles, os *hippies*, do alto de suas convicções até certo ponto místicas, trouxeram novo juízo sobre a maneira de tingir e de usar as vestes.

As cores têm propriedades afetivas e particulares interessando a sensibilidade das pessoas, excitando-as, como o vermelho, que afeta a própria circulação sanguínea, como afirmam os estudiosos do assunto; outras são tranqüilizantes, como o verde, levando os hospitais a usarem-na em suas paredes, para melhorar o conforto dos enfermos. Há cores que causam impressão diabólica e há também aquelas que lembram aspectos angelicais.

Os anjinhos são louros e de olhos azuis!

Essas conclusões são obviamente empíricas e assim devem ser consideradas. O aspecto psicológico da cor parece, no entanto, possuir algum fundamento legítimo, embora, não suficientemente explicado. Esse aspecto legítimo não pode ser confundido com as convenções regionais, quando a mesma cor adquire significados distintos em determinadas regiões geográficas.

"Tudo azul", para nós, quer dizer que estamos bem, que tudo está em ordem e alegre. Para um americano do norte, o "*I am blue*", indica depressão e tristeza. Nos países do Ocidente, o preto é sinal de morte, e para os orientais, em algumas áreas, o luto é simbolizado pelo branco.

O branco, para os antigos gregos, significava virtude; por isso, se vestiam de branco para mostrar a sua pureza e a de suas intenções quando se candidatavam a um cargo público. O mesmo hábito persistiu entre os romanos e vem daí a expressão – *candidato*[8]. A cor púrpura era considerada, pelos antigos romanos, como a tonalidade imperial.

Essas ficções, evidentemente, não interessam ao artista, por se tratarem de símbolos ocasionais, variáveis e sem poder de penetração psicológica. Merecem atenção dos pintores, no entanto, os aspectos de conotação universal e que podem influir em certos estados de espírito, como tem sido observado em todas as latitudes. São aquelas cores cujas qualidades infundem respeito, circunspecção, alegria ou tristeza.

Violeta e púrpura lembram mistério e unidade com o espírito, sacrifício e paciência. O violeta denota melancolia. Os azuis são considerados como tons espirituais, elevados e superiores.

Goethe dedica muitas páginas ao que chama de "efeito sensível moral da cor", estudando a atuação das cores sobre a sensibilidade humana. Ele afirma que o alaranjado torna o homem vivaz, ativo e dinâmico; que o amarelo possui uma qualidade alegre, risonha, que impressiona suavemente. Referindo-se ao azul, o autor diz que "esta cor causa à vista uma impressão singular e inefável. É, como cor, uma energia; porém pertence ao lado negativo e em sua pureza suprema é, por assim dizer, um precioso nada. Seu efeito é uma mescla de excitação e serenidade". Continuando a citar Goethe: "Um vidro de cor púrpura mostra a paisagem iluminada com uma luz terrífica. Assim, aparecerão o céu e a terra no dia do juízo final"[9].

Outras cores apresentam-se como graves, agudas, ternas ou estridentes. Neste último caso, podemos buscar uma certa ligação analógica com os termos aplicados aos sons musicais, sem que eles possam, por isso, se constituir em pintura, conforme observa Leopold Stokowsky:

8 Cândido é palavra latina que significa branco, sincero, sem malícia.

9 Goethe, Johann Wolfgang Von – *Teoria de los colores*. Editorial Poseidon. B. Aires. 1945.

"Quase todos os músicos crêem que diferentes classes de timbres sugerem classes de cores correspondentes e que diferentes graus de sons podem, também, dar a sensação de várias cores. Este é um paralelo duplo de som e cor. Na primeira comparação, é o sentimento de que os sons podem ser diferentes ou escuros, penetrantes ou sombrios, alegres ou abatidos, assim como as cores podem ser brilhantes ou apagadas, cegantes em intensidade ou acariciadoras e neutras, vibrantes ou baixas. Na segunda comparação, muitos músicos crêem que o lá tem certa cor; o lá sustenido outra cor; o si uma cor totalmente diferente e, assim, consecutivamente, para todos os semitons da escala. Um dó sustenido alto tem uma cor diferente de um dó sustenido baixo, e assim todos os sons em música"[10].

As mesmas tonalidades estarão sujeitas a alterações radicais em seu sentido psicológico. Segundo determinadas combinações, as mesmas cores poderão provocar a sensação de hilaridade, extravagância, insipidez ou simplesmente vulgaridade.

Outra faceta que envolve a cor consiste no seu lado positivo ou negativo. O azul, por exemplo, quando misturado com preto se torna deprimente. Em geral, todas as cores possuem caráter duplo dependendo das adições que se lhes fizerem. Uma correta e sensível distribuição de espaços e formas poderá ser comprometida por inadvertidas combinações de cores.

10 Stokowsky, Leopold – *Musica para todos nosotros*. Buenos Aires, 1946.

Textura

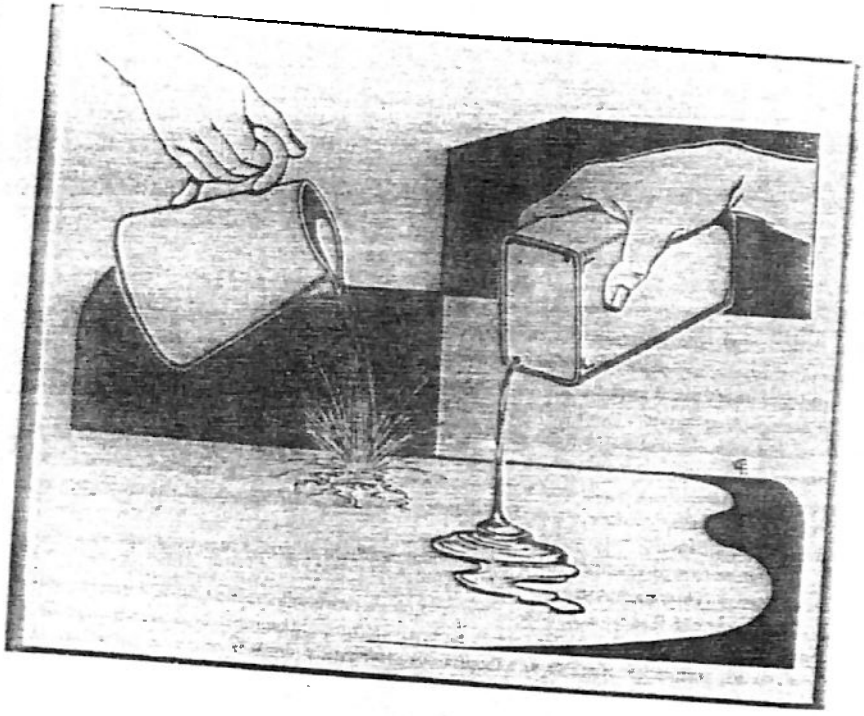
A EXPRESSÃO *textura* para os artistas significa, em princípio, a intenção de reproduzir, graficamente, a matéria de que é feito o modelo. Conseguir a diferenciação entre vidro, metal, pedra, madeira, etc. O tecido mais delicado ou o mais rústico e a própria densidade dos líquidos pode ser representada, como revela o desenho ilustrativo do pintor Camargo Freire mostrando a queda da água e do óleo num mesmo plano (desenho n.º 26). A textura colabora para a criação de contrastes e estes são essenciais, como é óbvio, à própria existência do desenho ou da pintura. Com o advento da arte moderna, suas colagens e conjugação de tintas com variados materiais, a textura adquiriu nova extensão expressiva, valorizando superfícies, além de sua primeira finalidade independente de sua função representativa.

Textura tem, pois, sentido duplo e importante na feitura de uma obra de arte e representa um valor plástico da maior relevância.

O termo não deve ser confundido com pasta ou espessura da camada pictórica. Pasta, como o nome indica, implica em uma pintura gorda, espessa, rica em quantidade de tinta, o que não significa, por isso só, possuir textura. Esta se encontra em determinada forma de aplicar as tintas, na sua variação, no jogo e na beleza produzidos na superfície. Poderá estar no desenho ou na aquarela, como aconteceu na figura de Alberto Dürer (foto 20), que por suas naturezas específicas não possuem materiais espessos. Uma pintura pode ser rica em pasta e muito pobre em textura[1].

Na pintura figurativa, o seu esquecimento poderá envolver a pedra com a maciez da nuvem ou a nuvem com a dureza e solidez da pedra. O fato ocorre com muitos pintores impressionistas. Estes, a

1. Matéria é a designação usualmente empregada como sinônimo de textura



Desenho n.º 26

Camargo Freire – Exemplo de texturas diferenciadas

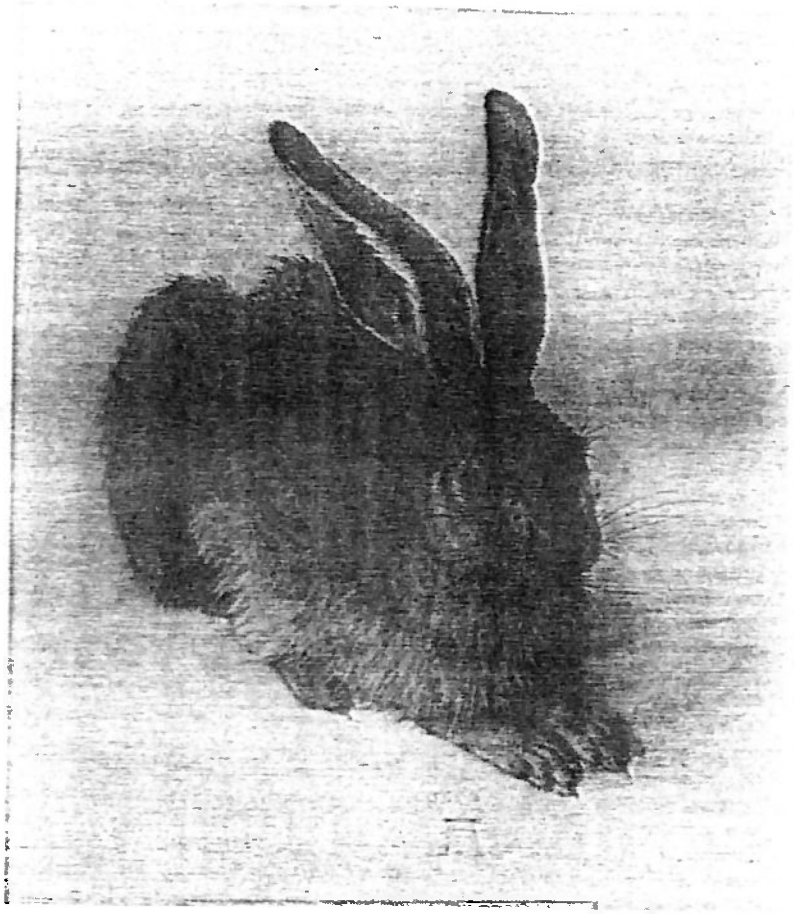


Foto 20

Alberto Dürer – *A lebre* (aquarela)

A textura se encontra em determinada forma de aplicar as tintas, na sua variação, no jogo e na beleza produzidos na superfície. Poderá estar no desenho ou na aquarela, que por suas naturezas específicas não possuem materiais espessos.

despeito de suas qualidades excepcionais, perderam o sentido da matéria, como acontece na obra de Monet (foto 21), para citar um só nome, onde a pintura parece farfalhante. O céu, a terra, as árvores, têm a mesma consistência, ou melhor, a mesma falta de consistência.

Não pretendemos diminuir o valor dos impressionistas, mesmo porque eles devem ser compreendidos sobretudo pela nova proposta apresentada na segunda metade do século XIX. A busca da luz constituía a maior de suas preocupações e julgavam que a indescência e consequente diluição da forma colaboravam na obtenção dos efeitos luminosos pretendidos. A luz difusa, segundo a maneira impressionista, criava formas que pareciam bailar em um ambiente difluido.

Era uma procura perfeitamente válida, como todas as pesquisas, onde certos valores cedem lugar a legítimas intenções e qualidades, consideradas importantes em determinada ocasião.

A palavra de Cézanne, afirmando que a natureza deveria ser vista através de cubos, cones e cilindros, que veio em seguida desembocar no Cubismo, representa, em realidade, uma reação à falta de estrutura e de textura. Quando artistas, como Picasso, aplicaram aos quadros recortes de jornal, cacos de vidro e outros materiais em estado natural, pretendiam eles, certamente, obter efeitos estéticos e, por outro lado, recuperar aqueles valores por um momento abandonados.

O emprego da textura implica em incorporar a natureza de mais um sentido, à pintura. Evidentemente, trata-se de efeitos conseguidos por transferência das sensações percebidas pelo tato à visão e, no caso, o homem usa, simultaneamente, memória e imaginação.

A visão, por si só, não conhece do peso e da aspereza, por exemplo, a não ser por intermédio de uma experiência anteriormente conhecida pelo tato. É, justamente, devido a essa forma de transferência que os surdos podem sentir a música pelo tato. Ao tatear os instrumentos musicais Helen Keller sentia, pela vibração, os ritmos e a harmonia.

Degas passou a esculpir para compensar a visão debilitada, substituindo por outro sentido a impossibilidade de ver corretamente.

O tato, como é óbvio, é uma percepção importante a tantos aspectos da vida e cabe ao artista aproveitar-se de seus efeitos sensitivos.

Guyau, em *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, fala do tato, do paladar e do odor como sendo capazes de produzir impressões estéticas.

Os perfumes exercem estímulo sensual e a apresentação artística de alimentos concorrem para despertar o apetite. O amor, como arte de natureza tátil, tem sido também estudado como tal, em teoria e em prática, desde os povos mais antigos, especialmente entre os orientais.

Através de uma concepção animista, os sentidos estarão sempre agindo simultaneamente com o espírito. Aristóteles nos esclarece sobre sentimento do complexo de corpo e espírito, "ou existe algum entre eles peculiar apenas ao espírito? Se considerarmos a maioria deles, parece não haver caso em que o espírito possa agir sem envolver o corpo; rancor, coragem, apetite e todas as sensações em geral. O pensamento parece ser a única exceção; mas isso também prova uma forma de imaginação ou ser impossível sem imaginação, que também requer um corpo como condição de sua existência". Sobre os sentidos, dizia Santo Tomás de Aquino serem "uma operação do espírito realizada por órgão corporal e pela virtude de uma qualidade corporal". E ainda do mesmo filósofo-santo: "A beleza consiste em correta proporção, porque os sentidos deleitam-se nas coisas devidamente proporcionadas . . . e o sentido também é uma forma de razão, como todo poder cognitivo".

As faculdades táteis são, pois, um complexo de corpo e espírito que podem, embora por transferência, incursionar e colaborar nos domínios das artes visuais. Evidentemente, a transposição ocorre, também, com outros órgãos sensoriais, do olfato e da visão para o paladar; da audição à visão,

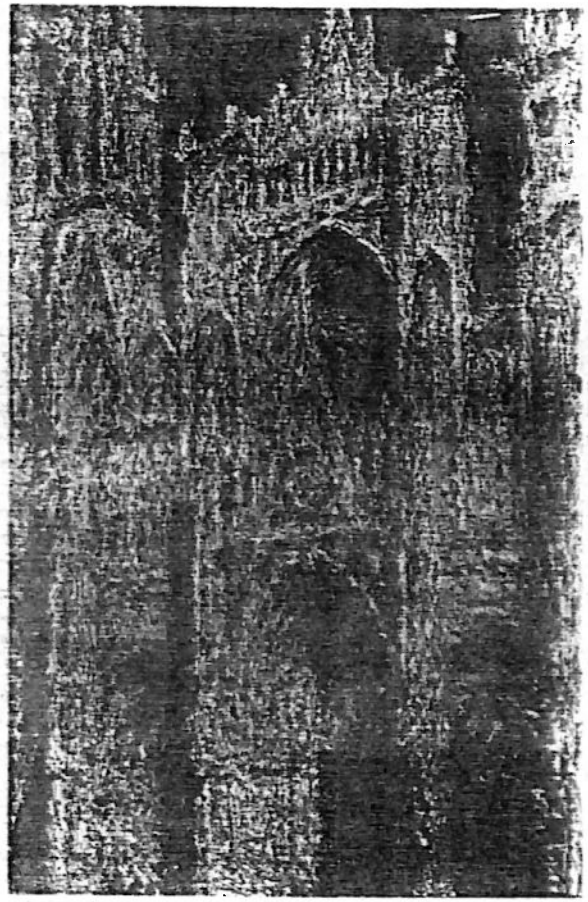


Foto 21

Monet, Claude — *Catedral de Rouen* — Galeria Nacional, Washington.

Na pintura figurativa, o esquecimento da textura poderá envolver a pedra com a maciez da nuvem. O fato ocorre com muitos pintores impressionistas. Estes, a despeito de suas qualidades excepcionais, perderam o sentido da matéria.

e assim por diante. Um determinado alimento pode saber as coisas nunca antes experimentadas devido, justamente, à transferência de odor. Essas mutações são comuns e conhecidas. Podemos observar que, na escuridão, o silêncio se torna mais impressionante. É o sentido da visão interferindo no órgão auditivo e vice-versa.

Quando falamos numa música colorida, apenas a incorporamos à percepção visual por associação à audição, uma vez que a música não se destina ao órgão da visão; inversamente, a pintura musical só pode ser admitida como o entendimento transferido de atributos de um a outro sentido, além da analogia porventura procurada. Trata-se de um processo mental perfeitamente compreensível, mas sempre relativo e dependente dentro de um sistema de transfiguração, pelo qual podemos SENTIR um Miguel Ângelo wagneriano ou um Wagner miguelangesco.

Algumas tentativas mais ou menos ingênuas de ensinar e explicar o desenho e a pintura por meio de sonoridades têm permanecido no campo das curiosidades, sem maiores consequências, justamente porque um simples fato analógico não pode exigir-se em valor didático absoluto. Esses contatos operam através do espírito e pela imaginação, e talvez haja algo de invariável unindo o nosso processo sensorial. Wilhelm Waetzoldt assinala em *Tu y el arte*: "Quando se convida o olho, comparecem também, no ato, os outros sentidos". Não obstante, e acima de tudo, o artista deve considerar a linguagem própria de cada arte, linguagem que as diversifica e as situa em suas regiões específicas.

Já vimos que as experiências percebidas pelo sentido do tato têm conexão e implicações de ordem espiritual. Qual de nós deixou de sentir, com prazer, o afago delicado dos braços de uma criança? É tato! Homens são amados, tantas vezes, pelo azulado áspero da barba e há mulheres que despertam amor pela suavidade de pele. É tato! As pessoas escolhem os tecidos de suas roupas, também, pela sensação agradável de sua textura. É tato! E seriam inúmeros os exemplos oferecidos cotidianamente pelas experiências humanas.

A textura, inteligentemente empregada, colabora em certos efeitos da composição e do movimento. Van Gogh consegue a impressão de agitação, de vida e perspectiva em suas telas, pelo emprego inteligente das pinceladas e criando, ao mesmo tempo, diferenciação de matéria; deve-se notar, também nos seus desenhos, a aplicação igualmente sábia de textura.

Quando as tintas são planas e lisas podem e devem merecer cuidados de acabamento, destinados a enriquecer a superfície; não se trata, pois, de preferir pinceladas marcadas, tintas finas ou pastosas, mas simplesmente de fazer atuar na pintura ou no desenho, de maneira justa, um dos seus termos importantes.

Os arquitetos aproveitam, com freqüência, as impressões táteis oferecidas pelos materiais para enriquecer, em proporções adequadas, os seus planos construtivos.

Devemos considerar o falseamento da textura empregada por alguns, com a melhor das intenções, que poderá conduzir-nos a julgamentos errôneos. É o caso de pinturas executadas sobre tecidos de aniagem, cujo resultado aparenta um certo tipo de pintura rica e pastosa, tendo, no entanto, a película de tinta fina ou aguada. Trata-se, evidentemente, de uma burla, desde que a textura deve ser uma aquisição lúcida do artista e não do tecelão.

Relacionado com os problemas da superfície, acha-se a fatura, que é a maneira de aplicar uma determinada tinta, o carvão, ou lápis, e assim por diante. Como o nome indica, poder-se-ia dizer: feitura.

O artista, através de sua fatura, cria a textura a seu bel-prazer; ela é, por assim dizer, a sua "caligrafia".

A fatura difere fundamentalmente da técnica. Esta tem caráter geral e universal e a confusão, como tantas vezes acontece, deve ser considerada como falsidade de certos artistas, que a divulgam como a *minha técnica*.

Pela fatura tantos pintores são reconhecidos empregando, não obstante, uma mesma técnica, pois esta não pode ser reduzida à propriedade de um indivíduo. Seria possível, talvez, com boa vontade e, para não fugir à etimologia, admitir-se a fatura como o estilo pessoal do artista.

Pintura Mural e Pintura de Cavalete

OS SURTOS de pintura mural foram alternados, desde seus primórdios. Já verificamos que as pinturas das primitivas cavernas passaram das formas realísticas para simples traços esquemáticos dando lugar, em seguida, às produções decorativas, sem o menor sentido muralista. O mural passa de momentos gloriosos à obscuridade mais completa, ou adquire caráter delicado de enfeites ou ornamentos.

Os períodos mais ou menos longos de lutas de idéias, questões políticas, sociais ou religiosas em debate criaram condições propícias aos grandes surtos de pintura sobre parede. Nas épocas de maior importância ocorreu a implantação da vontade de grupos que procuravam impor seus pontos de vista e as obras vinham carregadas de intenções e conceitos, destinados a fazer proselitismo. A vitória ou a derrota das causas em discussão fazia diminuir, até ao desaparecimento, a vontade de uma pregação contínua, polêmica e exuberante como é, ou como pretende ser, o mural.

Alguns exemplos são bastante claros. Quando a Igreja vivia dias heróicos, que vieram até Diocleciano (284-305), surgiram as primeiras manifestações, também heróicas, de pintura mural. Os cristãos, por intermédio daquelas pinturas fixas, transmitiam sua doutrina, exibiam o martírio de seus santos e divulgavam o semblante de Deus, sob o qual os homens haviam sido moldados no Paraíso. Era o início da divulgação do Gênesis, entre os corajosos adeptos do novo credo. Depois do reconhecimento oficial do culto, surgiu nas igrejas espalhadas por todas as regiões da península itálica, do Oriente Médio e de outras áreas de penetração religiosa, a necessidade de aumentar o número de fiéis e convencê-los da nova verdade de Cristo, embora empregando formas tradicionais e aceitas da arte greco-romana, executadas por artistas que trabalhavam sob domínio dos imperadores. Deixaram em Pompéia e na província egípcia de Fayum os seus melhores exemplares. O que nos resta da arte primitiva dos cristãos, ainda conservada nas catacumbas de Roma e nas pinturas murais recentemente

Foto 22

Teodora e seus cortesãos (pormenor) – Mosaico de meados do século VI – San Vitale, Ravena

São inúmeros os exemplos de pintura mural encontrados na Itália desde o século IV. As igrejas em Ravena, construídas em meados do século VI, ostentam ricos murais em mosaicos e, do lado oriental do Mediterrâneo, a igreja de Santa Sofia prega suas convicções pelo mesmo processo, nos albores da religião libertada.

descobertas (1931) em Dura-Europos, representa uma contribuição apenas iconográfica, como também acontece com as decorações da Sinagoga, da cidade de Dúra, executadas por volta do século III. Devido às contingências especiais, como o estado de guerra em que viviam os povos, em conseqüência das perseguições, esses murais são como que apressados, mais ou menos esquemáticos e sem o apuro e o acabamento das pinturas de Pompéia, e só mais tarde a forma propriamente religiosa vai tomando o seu posto, adaptando-se à nova iconografia proposta. Mas, de uma ou de outra maneira, a representação, particularmente o mural, continua a desenvolver-se como um meio convincente de comunicação e conquista. São inúmeros os exemplos de pintura mural encontrados na Itália desde o século IV. As igrejas de Santa Maria Maior (352-366), São Vital, Santo Apolinário de Classe, em Ravena, construídas em meados do século VI, ostentam ricos murais em mosaicos (foto 22) e, do lado oriental do Mediterrâneo, a igreja de Santa Sofia (520-540) prega suas convicções pelo mesmo processo, nos albores da religião libertada.

Quando a igreja cristã se torna moral, materialmente tranqüila e soberana, sem sofrer restrições e merecendo o respeito unânime dos homens, o mural deixa de ser uma necessidade. Já tinha cumprido o seu destino de incentivador da religião, durante os séculos precedentes, no sentido de instruir e divulgar o esforço dos seus pioneiros.

Com o domínio de Carlos Magno e até o século XIII, a Igreja se sentiu segura de si, exercendo total ascendência espiritual e temporal sobre seus adeptos. As suas necessidades, então, consistiam em organizar-se institucionalmente e preparar maior número de sacerdotes hábeis. Foi no renascimento carolíngio, fins do século VIII e parte do século IX, que se desenvolveu a estruturação da Igreja, sob a atuação de Paulo Diácono (720-799), Alcuíno (735-804) e Eginhard (770-840).

A pregação popular não era tão exigente naquele tempo, uma vez que o povo pertencia à Igreja e suas demandas orientavam-se no sentido do requinte e dos templos suntuosos, com a dominância de retábulos e fachadas, tantas vezes de pedra, mas visualmente rendilhadas em sua verticalidade. A pintura mural afresco, a têmpera ou mosaico, foi lentamente cedendo lugar à técnica tão refinada quanto os efeitos brilhantes e excelentes que conseguia: o vitral.

O vidro colorido decorava os espaços abertos e projetava suas cores sobre o cimento frio das graníticas formas arquitetônicas que constituíam as aspirações artísticas medievais especialmente na Alemanha, França e Inglaterra. Na Itália, a resistência ao gótico, considerado bárbaro pelos seus habitantes, não permitiu a plena realização daquele estilo, embora tenha havido casos tardios e isolados como a catedral de Milão, além de outras manifestações chamadas de gótico italiano, de significado ambíguo no contexto geral daquele estilo.

A rigor, aconteceu a substituição do mural propriamente dito por uma técnica decorativa e o conseqüente recesso da pintura realizada em paredes. Naquele momento, os quadros isolados e móveis, de maiores ou menores dimensões, começaram a proliferar nos *ateliers*. As pequenas cenas religiosas e os *retratos* de santos destinados às salas residenciais e aos retábulos domésticos eram produzidos por todos os pintores. Os painéis designados por ícones espalhavam-se pelas igrejas e lares, situados na parte oriental da Europa, e os artistas continuavam produzindo naturalmente para atender a demanda exigida pela nova clientela religiosa, pela condição física a ser mantida e por necessidade interior de manifestação. É esta necessidade que torna inconsistente a idéia, tão em voga atualmente, de que a pintura desaparecerá.

É verdade que a época moderna oferece ao artista novas motivações à criação. O desenho industrial, por exemplo, pode ser uma dessas fontes, permitindo derivações ao espírito criador e às

manifestações de ordem estética. No entanto, a sua feitura desliga-se, de certa forma, de tantos espíritos que são, por natureza, alheios às sujeições à produção destinada a uma finalidade prática.

Os artistas, de inteligência especulativa e de feitio independente, continuarão a produzir, à sua maneira, a pintura pura, no mural quando houver, em cavalete ou em formas livres num espaço dado, no silêncio independente de seus *ateliers*, como decorrência irreprimível da necessidade de criar.

A pintura de cavalete tem o seu desenvolvimento atribuído a vários fatores: à abertura de vias de comunicação, ao comercialismo ou às instâncias de uma burguesia abastada. Essas razões, ponderáveis sem dúvida, não são as únicas a favorecer e facilitar a criação artística em forma de quadro. As ocorrências de arte mural, pública por excelência, são, como já vimos, intermitentes; o mesmo não acontece, contudo, com a vontade geradora dos artistas, que é uma predisposição inata, incoercível e permanente.

Evidentemente, o artista que existe no indivíduo não desaparece porque o governo, a igreja ou a sociedade, enfim, não lhe oferecem um muro para pintar. As grandes obras murais religiosas, políticas ou apolíticas, foram sempre resultantes de encomendas e, não as havendo, os artistas têm procurado outros meios materiais de expressão. Com a esporadicidade cada vez mais espaçada das grandes pinturas, desenvolvem-se, em certo momento da História, os livros decorados com iniciativas, ilustrando evangelhos, bíblias, livros de horas, sacramentários e outros que tiveram seu desenvolvimento nos séculos VIII e IX, constituindo os mais significativos exemplos de arte daquele momento, nas mais importantes regiões da Europa; multiplicam-se os ícones bizantinos e, mais tarde, os quadros de toda ordem e de todas as dimensões.

Há, ainda, a considerar, e sobretudo a respeitar, o temperamento do artista. Ele pode não possuir uma constituição mental predisposta à criação da obra mural e, ainda, citando apenas três nomes italianos: Giovanni Pietro Birago, Bartolomeu Di Fruosino e Ciccolo da Bologna não foram menores porque sua obra foi miniaturista.

Depois de longo período sem contestação, a Igreja voltou a receber críticas abertas e a cisão entre seus membros parecia iminente, como de fato aconteceu com o advento do Protestantismo, que pretendeu impor-se à Igreja Romana e esta, por outro lado, teve necessidade de mais uma vez defender-se e pregar com veemência.

Os artistas são chamados a colaborar na luta desencadeada. Surge, nessa ocasião, novo e grande surto de pintura mural, com o chamamento de Giotto (1266-1336?) à representação da *Vida de São Francisco de Assis*, na Basílica Superior de São Francisco, em Assis e com os afrescos da capela dos Scrovegni, em Pádua. É verdade que Giotto precede a atuante ação reformista, mas a sua atividade é subseqüente ao movimento de idéias que até ela conduz. Justamente no século XII, a situação da Igreja, e da sociedade, começa a mudar, de maneira mais ou menos violenta; essa mudança teve início com a pregação de novos conceitos e novas teorias, que chegavam através das traduções dos filósofos gregos e que estavam sendo divulgadas desde o século XI, nas universidades (Studium e Studium Generale) de Bolonha, de Paris, Oxford, e outros centros de instrução que produziam grande efeito no desenvolvimento da nova compreensão dos fatos, de como eles se manifestavam e do homem em si. Era o início das controvérsias dentro da Igreja, que se prolongariam até o Concílio de Trento (1542-1563), o qual procurou estabelecer normas e ditar resoluções sobre problemas que vinham sendo discutidos há mais de dois séculos.

No século XIV estabeleceu-se, em Florença, uma corrente de pensadores destinada a lutar contra o que consideravam o "arcaísmo da Igreja". Seus adeptos intitulavam-se *modernii*. Simultaneamente, na Alemanha, os "albertistas" formam um grupo de renovação. Discutia-se, falava-se,

acusava-se e condenava-se em todas as partes, especialmente na Itália, centro intelectual e político da Igreja. Frente à necessidade de reagir contra a desagregação do seu poder, e de enfrentar a onda de adeptos de Lutero (1483-1546), a Igreja estimulou o ressurgimento do mural didático, polêmico e grandioso, como havia acontecido anteriormente. O veículo então escolhido, em especial, foi a pintura afresco (foto 23).

Depois de Giotto, numerosos artistas são convocados para o trabalho de pregação através dos muros. Taddeo Gaddi (1300-1366) com os afrescos da capela Baroncelli, em Santa Croce, Florença; Masaccio (1401-1429) com os murais da igreja del Carmine, Florença. Outros pontos altos são marcados por Lorenzetti, Piero de la Francesca, Fra-Angelico, Mantegna, Paolo Uccello, Benozzo Gozzolli, Ghirlandaio, Signorelli, culminando o período com as presenças de Leonardo, na *Ceia*, de Milão, Rafael e Miguel Ângelo, em suas magníficas obras vaticanas.

Depois do Concílio de Trento, aclara-se a situação: as forças religiosas definem-se, cada uma em seu campo respectivo.

As lutas seguintes não têm o mesmo caráter apaixonante e universal daquela que acabava de ocorrer, encerrando um ciclo e abrindo horizontes a uma nova compreensão e a um novo estilo.

Com a situação conformada, o mural veemente, humilde ou polêmico, praticamente desaparece, sendo substituído por pinturas sobrecarregadas de preocupações decorativas.

Os painéis setecentistas, considerando-se todas as qualidades que possuem, não constituem mural, no grande sentido de proclamar e defender uma causa; são mais unidades pictóricas destinadas a ornamentar dependências dos palácios que abrigavam a nobreza da época e seus bonitos e fantasiosos templos.

Charles le Brun (1619-1690) e seus colaboradores decoram Versalhes com cenas mitológicas ou simplesmente com espelhos, elementos possuidores, ao tempo, do mesmo valor de adorno como, em nossos dias, encerram um grande plano abstracionista ou vistosa tapeçaria, suspensos ao muro.

A nossa época assistiu a animados movimentos muralistas que eclodiram, também, como resultado de idéias em agitação. A revolução socialista do México repetiu a Europa dos séculos XIV e XV, pela necessidade de divulgar rapidamente os seus intentos entre as camadas populares. Os artistas convocados pelos governantes, atenderam prontamente ao apelo, destacando-se entre eles Rivera, Orozco e Siqueiros. Simultaneamente, do outro lado do Atlântico, embora com modelo político oposto, a Itália recorre aos mesmos processos e seus pintores puseram-se ao trabalho, num esforço destinado a consolidar e estender o regime fascista.

Os mexicanos pintavam cenas heróicas de seu passado, mostrando o valor de sua gente, em desafio aos brios do presente, num evidente estímulo à construção do futuro, segundo a proposta política que lhes parecia a melhor. Os italianos, com os afrescos *Date metali alla patria*, de Amleto Rossi, *Spirito sportivo e militar della gioventú fascista*, de Edmondo Savelli, *Templo fascista*, de Constantino Nivola (foto 24), e centenas de outros, pintados por muitos artistas importantes, entre eles Carlos Carrá, Enzo Morelli, Primo Conti, Felice Casorati e Mário Sironi, exerciam um apelo à raça e expunham as conquistas hodiernas do regime político de Mussolini.

O que ficou dito acima situa a pintura mural, por óbvias razões, num lugar distinto no cenário das artes plásticas, tanto do ponto de vista estilístico como da feitura técnica, absolutamente diferenciados das obras móveis ou de cavalete.

O mural, como a própria designação indica, é executado sobre paredes e, por conseguinte, sujeito a um espaço determinado pelo arquiteto, conservando este o direito de exigir respeito aos

Foto 23

Miguel Ângelo – *Cristo juiz* (pormenor do afresco *O juízo final*) – Capela Sistina, Roma.

Frente à necessidade de reagir contra a desagregação do seu poder, e de enfrentar a onda de adeptos de Lutero, a Igreja estimulou o ressurgimento do mural didático, polêmico e grandioso, como havia acontecido anteriormente. O veículo então escolhido, em especial, foi a pintura afresco.

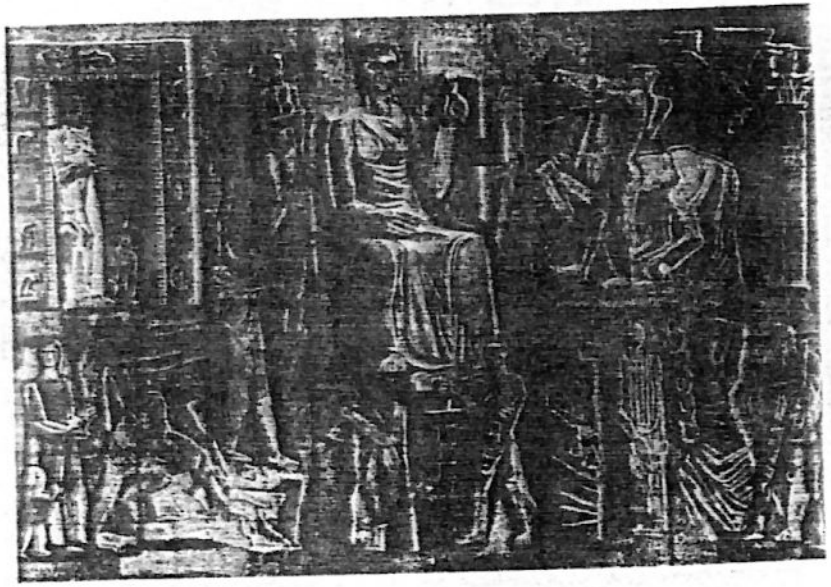


Foto 24

Constantino de Nivola – *Templo fascista* (afresco)

A nossa época assistiu a animados movimentos muralistas que eclodiram também como resultado de idéias em agitação. A Itália recorre aos mesmos processos e seus pintores puseram-se ao trabalho, num esforço destinado a consolidar e estender o regime fascista.

limites dados. Cumpre ao artista observar a harmonia do conjunto arquitetônico do edifício ou do cômodo onde deve ser executado e, ainda, aos fins a que se destina.

Dessa dependência, a primeira característica do mural, decorrem outras necessidades que implicam em outras tantas sujeições. As formas, num quadro, submetem-se aos problemas de harmonia, ritmo e adequação, permitindo ao pintor cortá-las ou limitá-las com maior liberdade, enquanto que no muro os seus movimentos são tolhidos por uma realidade de concreto armado em todas as direções. A falta de continuidade numa figura, um busto, por exemplo, criará no mural a impressão de que o resto do corpo enterra-se na laje de cimento. O quadro, ao contrário, é tradicionalmente compreendido como uma janela aberta à natureza. Isso implica na ilusão de prosseguimento das coisas representadas, pois o limite da figura pode estar onde o pintor o desejar. No primeiro caso, a configuração será esdrúxula ou, pelo menos, ilógica, e na segunda situação perfeitamente normal.

No mural a subordinação ao espaço recebido conta não apenas para as figuras humanas mas para todos os elementos importantes da composição, embora esses princípios tenham sido rompidos, em certo momento, pelo hábito da pintura de cavalete e pelo entusiasmo suscitado pela redescoberta do tridimensional e da perspectiva, cuja culminância é atingida pelos maneiristas e os artistas que lhes seguiram.

O barroco criou espaços largos onde não os havia, fechando-os onde existiam, erigindo colunas, moldura e saliências em paredes lisas, alterando as dimensões planejadas pelo arquiteto.

Em sentido amplo, o espírito muralista esteve sempre presente nos quadros produzidos entre os séculos XII e XIV. A própria sensação de monumentalidade, nos pequenos trabalhos, foi transmitida pela relação existente entre as dimensões das figuras e o espaço total do retângulo. O aspecto bidimensional foi, também, mantido em quase toda a produção de cavalete, até os primórdios do século XIV. Vejamos a *Madona no trono* (foto 25) de Cimabue e *Nossa Senhora no trono com o menino e seis anjos*, de Giotto.

A idéia geral do grandioso e do respeito às dimensões dadas era, por assim dizer, universal.

O conceito do quadro, propriamente toma corpo com Filippo Lippi, Mantegna, Rafael e Leonardo da Vinci, e a situação se inverte, então. O muro passou a receber decorações em forma de quadros grandes, como são exemplos: *A última ceia*, de Leonardo, e *Escola de Atenas*, de Rafael.

Motivos óbvios provocaram a transferência de um a outro sistema de compor; a influência do ideal naturalístico, o entusiasmo pela perspectiva, pelo volume dos corpos e outros fatores puramente artesanais aceitos como verdades artísticas originaram o quadro-mural. O novo ideal levou Miguel Ângelo a desprezar a abóbada do berço da capela Sistina produzindo retângulos a seu bel-prazer, em concorrência com o risco arquitetônico encontrado, pintando ali, pacificamente, os seus *quadros*.

A mesma liberdade foi tomada pelos artistas que vieram em seguida, em todos os centros da Europa e da América que, já naquela altura, recebia os influxos de outras civilizações e, consequentemente, de outra arte, através de corporações religiosas que se estabeleciam no Novo Mundo. No Rio de Janeiro, temos exemplo marcante na capela-mor da igreja de São Bento, obra de frei Ricardo do Pilar (1660), e como exemplo tardio encontramos em Ouro Preto o teto da igreja de Nossa Senhora do Pilar, de João de Carvalhais, que apresenta a pintura normal de cavalete, não lhes faltando sequer as mais requintadas molduras. Eram quadros colocados em posição horizontal ou vertical, sem o menor aspecto de monumentalidade. Por esse lado, Manoel da Costa Ataíde, embora imbuído do espírito barroco e dos processos empregados por seus contemporâneos, considerou o caráter monumental de sua obra ouropretana da igreja de São Francisco de Assis.

Foto 25

Cimabue – *A Madona no trono* – Galeria dos Ofícios, Florença.

Em sentido amplo, o espírito muralista esteve sempre presente nos quadros produzidos entre os séculos XII e XIV. A própria sensação de monumentalidade, nos pequenos trabalhos, foi transmitida pela relação existente entre as dimensões das figuras e o espaço total do retângulo. O aspecto bidimensional foi, também, mantido em quase toda a produção de cavalete, até os primórdios do século XIV.

A pintura mural tem exigências, particularmente de ordem técnica, e esses estudos encontram-se no trabalho sobre técnica de pintura já editado[1].

O muralista deve considerar o fato de que seu trabalho será visto por observador ambulante, "em vez de o ser por pessoa imóvel, num ponto arbitrário, como acontece quando se contemplam pinturas de cavalete"[2].

Sob este ponto de vista, destacam-se duas recomendações: a primeira, de ordem estética, que mostra a necessidade de se criar condições tais, como compor e colorir o mural – naturalmente, em se tratando de pintura de grandes dimensões –, que o interesse do espectador seja exatamente o mesmo manifestado de um a outro extremo do recinto, durante o movimento que executa para apreciá-lo; a segunda, de ordem técnica, implica na necessidade de se produzir uma superfície fosca, onde sejam evitados brilhos e reflexos.

Todas as técnicas têm sido empregadas na realização de murais. No período paleolítico, o pensamento dirige-se para a têmpera, cujo aglutinante terá sido alguma goma, resina ou qualquer produto cartilagíneo, e como corantes os artistas empregavam pigmentos minerais e anilinas vegetais em estado natural, simplesmente macerados, encontrados nas respectivas regiões geográficas. Entre as civilizações estáveis, as técnicas de execução aplicadas diversificam-se no baixo-relevo colorido e esmaltado dos mesopotâmicos e, presumivelmente no mesmo período, os egípcios praticavam a têmpera como técnica de colorir, usando os gregos processos vários, como o afresco, a encáustica e o mosaico. Este último referia-se, de início, à maneira de decorar pisos com pedras coloridas; mais tarde, as pedras em menores dimensões e com maior refinamento passaram à parede, quando recebeu a designação de *mosaico pictural*.

A feitura do mosaico implica na presença do "cartão"[3], que é transferido ao muro pelo próprio artista ou por artesão especializado. A mesma espécie de trabalho é praticada na confecção de tapetes, onde com sua capacidade artesanal homens e mulheres, com longa prática e conhecimento de linhas tingidas, transportam ao tecido os riscos executados pelos artistas.

Raramente acontece que o autor do "cartão" realiza o seu tapete, o que seria ideal do ponto de vista de autenticidade artística. Esse fato, também ocorre no desempenho de mosaicos e azulejos decorativos, enquanto que em todos os outros processos muralistas o trabalho é, a rigor, desenvolvido pelo próprio criador do desenho.

1. Motta, Edson e Salgado, Maria Luiza Guimarães – *Iniciação à pintura – Estudos técnicos*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1975.
2. Mayer, Ralph – *The artists' handbook of materials and techniques*. The Viking Press, New York, 1945.
3. "Cartão": desenho realizado sobre papel.

O Tema na Pintura

AS PRIMEIRAS reações ao tema surgem com os pintores impressionistas. Eles se opunham àqueles que atribuíam grande importância ao assunto, para quem o quadro dependia de fatores sentimentais, emocionais, heróicos ou dramáticos. Essa atitude, cultivada por certas correntes que precederam imediatamente o Impressionismo, persistiu durante e depois deste, através dos seus remanescentes acadêmicos. A cena contada ou vivida, um choque emotivo, um romance iniciado ou desfeito, um crime individual ou coletivo criavam a atmosfera propícia à concepção formal de uma obra de arte. Essa mentalidade hipertrofiada adquiriu importância tal que relegava a plano discutível os próprios valores plásticos. Aquela distorcida concepção levou os artistas à busca ou à reconquista da pintura, por algum tempo envolvida por interesse de menor valia. A reação como era natural gerou uma nova corrente que, partindo do Cubismo, propugnava por transformação radical admitindo o abandono das formas criadas em nome da pureza e da autonomia estéticas. No entanto podemos observar, ao longo da História da Arte, que a representação de qualquer tema não subjugou a arte; o indivíduo, esse sim, poderá tornar-se escravo do assunto, pois é virtude peculiar à arte não se deixar submeter, nunca, a elementos estranhos à sua própria natureza e essa probidade salva-la-á sempre da religião, da política, do comércio, da moral ou de outros motivos. A arte é, como tal, absolutamente livre a despeito dos temas representados, ou apesar da ausência deles.

Alguns observadores têm dito que em tal ou qual época da História a arte esteve a serviço da Igreja – no Renascimento, por exemplo.

Os artistas, como homens, poderiam ter estado a serviço de alguma causa – e o fizeram, realmente –, mas a arte não. Esses observadores, certamente, não tomam no seu devido valor os fenômenos de forma e conteúdo e tendem a nivelar atributos independentes e, por isso, advogam o banimento total do motivo, da representação das formas criadas e dos elementos de expressão

humana. Apresentam eles, então, sofismas mais ou menos bem engendrados: "o Abstracionismo libertou a arte do anedótico, do representativo, do descritivo, de expressões alheias à arte"; "a pintura valia, até a chegada do Abstracionismo, pelos valores literários, teatrais e figurativos que representava"; e ainda: "a Igreja, a política, os potentados e os comerciantes exploravam a arte a seu bel-prazer".

A ingenuidade dessa argumentação reside no fato de que os artistas nunca acreditaram que a figura, a descrição, a religião, a política, a moral e o comércio tivessem valor estético. Contar uma história, descrever uma tragédia, um romance ou uma anedota não pertence ao campo da arte, salvo quando tenham como conduto valores estéticos.

Os artistas reconhecem que um quadro pode estar perfeito, do ponto de vista do drama, por exemplo, e não ser uma obra plástica, pelo simples fato de não ter sido realizado em termos de linguagem pictórica.

"A máscara da beleza, em uma representação cujo verdadeiro interesse seja outro que o estético, tem que ser sempre, até certa medida, uma fraude."

Outro argumento, frequentemente reclamado para defender o antimotivo, consiste em invocar exemplos musicais. A música, dizem eles, não tem forma palpável e não representa a natureza objetivamente e, no entanto, é uma das mais altas expressões de beleza. Ora, combater a intromissão imprópria na arte de pintar como a interferência do argumento é justo, mas favorecer o julgamento da pintura sem tema com características pertinentes a outra arte, é absolutamente inadequado.

Não aceitando a intromissão do motivo na pintura, como explicar a ingerência de outra arte em seus domínios? Desde que a obra plástica possui uma específica destinação, confundi-la com valores de outros destinos é conspurcá-la, restringindo-lhe a dignidade.

Os gregos já nos haviam dado indicações precisas sobre as virtudes específicas dos sentidos. Platão escreve, em um dos seus diálogos: "Direis que os olhos poderiam desempenhar bem a própria função se não possuíssem sua própria virtude, ou se esta virtude fosse substituída por um vício"?

Sócrates ensina: "tudo que tem uma função particular tem, igualmente, uma virtude própria".

A relação encontrada, geralmente, entre pintura e música, pintura e poesia, vem do nosso hábito de transferir à pintura as características exclusivas da arte do som e da poesia, escrita ou falada. A confusão decorre do fato de atribuirmos, somente à música, o elemento harmonia, e somente à poesia o elemento poético.

Ora, tanto a harmonia não é decididamente propriedade do músico quanto a poesia não é do poeta que compõe versos. Essas prerrogativas pertencem a todos. Os pintores vão à harmonia buscar princípios para as suas realizações estéticas, como vão poetas e músicos, cada um deles com uma finalidade precípua. E, assim, também, acontece com o elemento poético. O direito a esses valores estéticos é comum aos cultores de todas as artes e é neles, e com eles, que as artes se encontram, conservando embora a sua independência e cumprindo sua própria fortuna.

A pintura não existe para ser ouvida, nem a música para ser vista. Portanto, comparar o Abstracionismo, por exemplo, com a música, não convence. Artes figurativas ou simples arranjos de mesa, no que concerne ao fato harmônico, permitem idêntica classe do confronto.

Especificamente, poderíamos determinar harmonia de sons, harmonia de palavras, harmonia de cores, harmonia de linhas, harmonia de claro-escuro e harmonia de formas.

É impróprio e tantas vezes injusto julgar a pintura pelo assunto representado e confundi-lo como se pintura fosse. É evidente que uma obra só atinge a categoria de pintura quando os caracteres que lhes são próprios forem realizados em toda a plenitude. A emoção estética não comporta

sujeições e manifesta-se inconscientemente antes, acima e a despeito do argumento representado, podendo ambos, no entanto, coexistir sem contudo serem xifópagos.

Para a arte mesma, o assunto não prevalece e, no máximo, poderia contar para os homens e para as instituições, em determinado momento.

Outro argumento, muito em voga, é a suposta liberdade que a criação, com base na geometria ou em formas livremente criadas, oferece ao artista.

Platão dizia que a forma ideal de beleza encontrava-se nas formas geométricas; é dele também o conceito de que nenhuma forma bela pode ser comparada ao triângulo ou ao pentágono, mas a pureza dessas formas serve à pintura apenas enquanto se trata da beleza de linhas e equilíbrio do conjunto para a realização concreta de um quadro. O conceito de que pintura é forma e cor não confere a traçados geométricos, coloridos ou não, validade artística. Importante é que as formas venham carregadas de intenções, de expressão, do espírito e da sensibilidade do seu criador.

Platão fala de "forma ideal de beleza", ao referir-se às formas geométricas, situando-as, naturalmente, no espaço ideal por ele imaginado, fato que pode interessar à obra a ser feita e que, neste estado, vive apenas como fenômeno conceitual no íntimo do artista. É verdade que a arte não poderá ser apenas ideal, ela só pode existir quando materializada e desenvolve-se, pois, em dois tempos distintos: o ideal e o concreto, que se completam num objeto definido. "A arte se situa no campo da inteligência e na ordem de fazer" (Jacques Maritain). Devemos levar em conta que a beleza das formas geométricas, o triângulo por exemplo, desenhado por Leonardo ou por um néscio, manterá a beleza que lhe é própria. Ele será válido para as artes plásticas quando a seu serviço houver uma razão estética. Em Leonardo o triângulo adquiriu importância, tornou-se leonardesco.

O motivo ausente tem em sua defesa os ciclos em que a pintura chegou a níveis baixos, quando certos artistas se preocupavam e procuravam uma *verdade*, fora de propósitos estéticos. A verdade requerida por eles consistia no encontro do descritivo, da exaltação de heróis, de sentimentos vulgares, piegas, eróticos ou domésticos.

Houve, sem dúvida, vícios absolutamente condenáveis quando a pintura foi usada para fazer figuras, ao invés de haver figuras para fazer pintura. Mesmo assim, com o uso do tema os grandes artistas não se perderam ainda quando pretenderam ao motivo, pois compreenderam que o tema não é um mérito absoluto, mas um suporte dele.

A inversão de valores é inadmissível em qualquer tempo. Quando uma pintura perde as suas virtudes próprias ou submete-se apenas à ciência, à religião ou à política, deixa de ser arte pela sujeição a outros valores, adquire hábitos estranhos e perverte-se, portanto.

O uso da temática em pinturas de má qualidade não serve de argumento àqueles que combatem, sistematicamente, o motivo na pintura, pois é do conhecimento geral a sua inferioridade, o que não se pode atribuir ao assunto, mas à concepção pictórica que o envolve. Os poderes inconscientes e incoercíveis da arte colocam-na a salvo e acima de qualquer tema.

Quando Oscar Wilde diz que a arte nada tem a ver com a moral, está dizendo uma verdade. Mostra a separação entre a arte e a moral. Parece-nos, no entanto, que o sentido exato de suas palavras não visava a esse fim, ele procurava reuni-las sem considerar que arte e moral são inconfundíveis.

"A beleza, com efeito, dentro de seu próprio âmbito da expressão, pela expressão mesma, está a coberto de elogio ou censura, baseados em fundamentos puramente morais. Porém, sempre que a expressão não seja pela expressão mesma, mas determinada por motivos alheios, tais como o estímulo da virtude ou do conhecimento, ou contra o estímulo do desejo sensual, a beleza então se acha fora

das fronteiras estéticas e a crítica moral dela se justifica não só quanto à substância, senão também quanto à forma" (Bernard Bosanquet).

O julgamento de uma obra carregada de implicações de ordem moral, pode ter duplo aspecto: a sua condenação pela imoralidade representada e, ao mesmo tempo, a sua absolvição em face das qualidades estéticas que possua. A imoralidade pode até salvar-se, quando o artista pinta um grande quadro. Isso não quer dizer que o quadro deixou de ser imoral, desde que ele represente uma imoralidade objetiva, mas também não deixou de ser arte, desde que transmita fundamentos próprios de natureza pictórica.

O motivo, propriamente dito, a imitação de formas criadas, a representação de fatos, não contraria, em última análise, a obra de arte. Isso só acontece quando o mesmo for inventado pela mistificação e for falho de sentimento estético. Este vive por si e em si mesmo se realiza. É sadio, superior, distinto, nada tem a ver com sentimentalismo, nervosismo ou tendências emotivas das pessoas. O dolo dos mistificadores reside na exploração dessas lamentações piegas e fugazes, passando elas a constituir outro aspecto imoral da arte. Um desastre, por exemplo, provoca uma emoção (seria melhor dizer comoção) e não é só por isto, quando representado, uma obra de arte.

Aspectos assim dramáticos ou impressionáveis da vida, quando reproduzidos, produzem nos espectadores menos prevenidos um estado de alma que eles tendem a atribuir à qualidade da pintura. Nesse caso particular, deve-se julgar mais o espectador do que a obra mesma.

Parece ser o destino de alguns pintores (aqui falo daqueles que simplesmente pintam) explorar as paixões vulgares. Eles sabem que o luar é romântico, e sabem, também, que todos tiveram, algum dia, um romance ao luar. O luar é uma boa *camouflage* para a má pintura. Então pintam o luar! Nesse caso não é a lua que desmerece a pintura, mas certas pinturas que desmerecem o luar.

Motivos já muito vulgarizados como o crepúsculo; um médico à cabeceira da cama de uma criança enferma e os pais com fisionomias apreensivas à espera do *vereditctum* do doutor; um barquinho seguido de outro em noite tempestuosa ou um velho barbado pitando cachimbo com o fumo aceso e o indefectível chapéu roto explicam esse desvirtuamento.

A pintura, ainda aí, não sofre devido ao tema representado, mas é desvirtuada pelas premências de comercialização. Quando há exploração da pintura por desvios desta ordem, ela deixa de ser arte, para ser apenas um objeto colorido de comércio. Isso não quer dizer que uma verdadeira obra de arte não possa ser comercializada. São fenômenos diferentes: enquanto uma teve como fim a realização artística, a outra teve o imediatismo do lucro como objetivo.

A realidade artística abriga o ato impulsivo, puro e nobre da criação, mesmo em se tratando de uma encomenda. O artista não se deixa corromper e sua obra será livre, mesmo quando a sua pessoa estiver cerceada por contrastes. Numa produção comercial, o que apenas pinta estará preso pela sua mente e pela própria corrupção, mesmo que os proventos lhe tragam maior liberdade econômica.

No âmbito da religião e da política, seria fastidioso enumerar fatos, tantos eles são, para provar que a arte nunca esteve a seu serviço, que foi livre e soberana e que os motivos religiosos e políticos não perturbaram, em tempo algum, os seus desígnios primordiais. A natureza da arte manteve-se intacta e sobrepujou-os. Aqui não devemos confundir o elemento pintado com a essência da arte.

O tema não sacrificou a criação artística de grandes obras criadas em todos os tempos. Ele, somente, serviu ao poder criador dos artistas.

A pureza da arte não sofreu diminuição porque Fra Angélico usufruiu determinadas vantagens significativas dos temas religiosos. A unidade, o equilíbrio, a plasticidade e o sentimento da *Gioconda* não se desvirtuaram porque Leonardo teve como modelo, servindo de tema, uma linda mulher. E as

imagens de Cézanne não constituíram, também elas, temas à sua disposição? E as botinas velhas de Van Gogh, o interior triste de seu quarto, não estiveram a serviço de suas aspirações plásticas? Em Van Gogh não falta sequer a sugestão da figura humana e, nesse caso, poder-se-á dizer, como na linguagem falada ou escrita, que o sujeito está oculto.

A esta altura podemos concluir que o tema, servindo à arte, não a diminui em sua dignidade característica, e reclamar ao contrário seria pretender reduzi-la à classe de anúncios simplesmente publicitários de quaisquer empresas e, quando cartazes ultrapassam a sua finalidade prática de propalar artigos ou empreendimentos comerciais, atingem a categoria de arte, como acontece com os anúncios confiados a Toulouse-Lautrec, donde se conclui que também aí o assunto não teve interferência a não ser como motivação ocasional à criação artística.

Sempre houve encomendas para realizar determinados motivos, sem que isso afetasse o valor das obras quando realizadas em função da arte. É um fato evidente que a Igreja convocou os artistas para as suas decorações, para a pintura dos seus santos e das suas catedrais. E eles executaram suas encomendas! Mas o que prova isso para que se afirme ter sido a arte submisse à religião?

A mentalidade do Renascimento, que continua como processo em desenvolvimento, era a do homem enamorado de si mesmo, cuja maneira de pensar e de sentir influía no ato da criação. As pessoas freqüentavam a Igreja, rezavam e comungavam mantendo os olhos, no entanto, voltados para dentro de si, atendendo às requisições da alma e do corpo humano.

A Igreja pediu a Miguel Ângelo santidade e pureza, anjos e a S.S. Trindade, e o artista, embora cristão, criou homens e mulheres, no seu sentido mais sensoral possível, a despeito do tema envolvido e da comissão recebida. A arte desmentia uma religiosidade que era aparente. A força sugestiva, incoercível e independente da arte, zombou dos desejos papais e esteve acima das necessidades primárias de Miguel Ângelo. A personalidade foi mais forte do que a pessoa, o que levou Leonardo a dizer que cada um dos caracteres da pintura é um dos caracteres do pintor.

É curioso notar como em dois grandes períodos de arte – Idade Média e Renascimento –, trabalhos realizados para a mesma Igreja produziram diferentemente. Isso serviria para esclarecer outros pontos da História da estética e do pensamento, como sejam os aspectos intelectual e psicológico da arte, mas não é nosso objetivo falar do assunto e, nesse caso, pretendemos tocar ligeiramente, para mais uma vez, demonstrar a independência da arte.

Há uma certa confusão entre conteúdo e forma, como já foi dito, e daí, talvez, a impugnação do tema por certa corrente de artistas e críticos.

Durante a Idade Média, a mente humana respirava e vivia espiritualidade. Todas as forças e fenômenos naturais eram compreendidos como grandezas de Deus. Como Deus é poderoso!, diria um medieval frente a uma volumosa queda d'água, enquanto o homem do Renascimento procuraria investigar o poder energético daquelas águas em número de moinhos a serem movimentados e o indivíduo moderno pensaria (e pensa) em termos de quilowatts.

A inteligência e o espírito medievais absorviam aquela atmosfera e a produção artística desenvolvia em forma plástica aquele sentir. O Renascimento, pelas suas concepções humanísticas, criou uma arte (embora pintando santos) mais ligada ao homem que, já naquela época, começava a considerar-se grande.

Verifica-se, pois, que o tema não impediu que a personalidade e a arte se manifestassem livre e espontaneamente, da maneira mais oposta possível, dentro da mesma casa de Deus.

Concluímos, claramente, que a diferença consiste em conteúdo e forma. Na Idade Média havia correlação entre o sentir e a forma exterior, e ambos refletiam santidade. No Renascimento a forma

era de santo, embora ela conduzisse, na essência, sentimentos profundamente humanos. Há Virgens de Rafael revelando simplesmente a presença da Fornaria. São santos que não conduzem à meditação; são mulheres bonitas que levariam ao casamento qualquer homem de formação normal. A religião como instituição e a aparente religiosidade do pintor não impediram a manifestação do seu sentir mais profundo, que não era evidentemente muito devoto.

A arte, manifestação de uma vontade íntima, consciente ou inconsciente, revela a verdade maior, a despeito de temas que a procurem dissimular ou ocultar. Os sentimentos legítimos afloram à superfície da obra, não obstante as aparências ocasionais, configurados em formas de qualquer ordem.

A arte cristã foi possível numa época essencialmente pia e não o foi quando a sociedade caracterizava-se por intenso egocentrismo (salvo em casos raríssimos de seres devotos e puros como acontece em todos os tempos), ainda que as formas exteriores representassem motivos sacros, o que prova, a nosso ver, que só poderá existir uma arte castiçamente religiosa quando a mentalidade e o coração do seu criador estiverem em estado de exaltação mística.

O mesmo acontece com certa produção que os artistas classificam como arte social só porque o tema aparente a sugere e envolve, ocorrendo, no entanto, enganos e desmentidos evidentes pelas mesmas razões acima apontadas.

No Brasil podemos citar dois artistas modernos: Campofiorito e Eugênio Sigaud para exemplificar esses pontos de vista. As figuras de Campofiorito, pretensamente revolucionárias, são tão puras e suaves em sua essência como aquelas religiosas produzidas por Fra Angelico ou Puvis de Chavannes; os operários, em ação ou abatidos, de Sigaud, impressionam pela força, tristeza e movimentos de *ballet*, mas nem de longe sugerem convulsões sociais e atitudes contestatórias. Elas exprimem o respeito e a bondade do autor. Esses dois artistas têm sido frequentemente traídos pela natureza intrínseca de suas personalidades.

Devemos, ainda, considerar a importância do tema em relação ao feitio íntimo de cada artista. Há aqueles que necessitam de estímulos externos, de formas, de cores ou de fatos que excitem sua inteligência criadora. Picasso foi um desses casos. A destruição de Guernica fez emergir uma das mais famosas obras de arte do nosso tempo, justamente devido ao incitamento trágico.

Picasso recorreu sempre aos estímulos exteriores, devido à sua formação psicológica. Como todos conhecem ele não recusou, sequer, as influências da arte grega e africana.

Há artistas que só produzem quando a sua sensibilidade é exacerbada por determinados temas, frustrações amorosas, condições atmosféricas: sol, chuva, tempestade, horas noturnas ou matinais e assim por diante, como há outros que *tiram do nada* as suas criações. Ambos os tipos, a nosso ver, devem ser compreendidos segundo sua faceta psicológica e, dessa, o artista não poderá evadir-se sem os graves riscos de não permanecer fiel a si próprio.

E, para terminar, poderíamos dizer para aqueles que combatem o assunto na pintura: se o tema nada vale, se o tema não conta, se o tema não pesa, então POR QUE NÃO USÁ-LO?

Gêneros de Pintura

TRATAREMOS dos gêneros de pintura apenas como informação adicional àqueles sugeridos em capítulos anteriores, pois a sua importância nos dias atuais é absolutamente secundária quando falamos de pintura. Os gêneros são classificados segundo o assunto tratado pelo pintor.

Nas antigas escolas de arte o ensino dividia-se em pintura histórica, pintura sacra, de paisagem, etc. A compreensão atual reconhece, apenas, a pintura como tal, embora havendo professores que ministrem esclarecimentos particulares sobre os gêneros, sem no entanto atribuir qualidades ou grau de valor menor ou maior a um ou a outro (paisagem, natureza-morta, retrato, etc.), como ocorria antigamente, quando a procura de aspectos iconográficos (a semelhança de um botão na farda de um soldado em plena batalha, a barba de Tiradentes ou a falta dela) provocava infindáveis atritos entre os *entendidos de arte*.

O conhecimento histórico, tanto quanto as aplicações técnicas de cada motivo, interessam aos estudiosos de hoje, levando-se em consideração, acima de tudo, o fato artístico.

A PAISAGEM foi teorizada em longo escrito, pela primeira vez, por Leonardo da Vinci, em seu *Tratado de pintura*, como ensinamentos sobre o céu, as águas, as montanhas, os campos e as cidades. Leonardo entra em detalhes e considerações sobre as sombras projetadas pelas diferentes espécies de árvores; a qualidade dos vários tipos de vegetação; do ar próximo à terra e do azul-pálido à distância, numa referência clara à perspectiva aérea, além de pormenorizadas lições sobre a aparência linear aplicada à paisagem. Não obstante, a paisagem no Ocidente, como gênero de pintura, só atinge a maioridade e total independência no século XVII.

Os orientais, no entanto, desde os antigos tempos de sua História, realizavam-na no mais alto grau de beleza artística e extrema perfeição artesanal.

Li Chao-tao e seu filho, Li Sze-hsun, ativos entre 651 e 730 a.C., são citados como os primeiros mestres da paisagem chinesa. Também o Imperador Tsé-Tung e outros do século VIII a.C. fizeram escola dentro das academias literárias da época. Os pintores eram poetas e foi justamente o sentido poético que os conduziu à paisagem.

As primeiras manifestações paisagísticas no Ocidente surgiram, provavelmente, do gosto romano pelos jardins e pátios internos, que incorporavam o ar livre à residência. Em Pompéia, acham-se as suas maiores expressões, e o nome de Ludius ou Studius, do tempo de Augusto, é citado por Plínio como o inventor da paisagem. Ela surge nos painéis pompeanos que cobriam as paredes interiores com cenas e motivos da natureza, construções e colunatas que subordinavam os espaços, criando painéis dentro de painel maior (o muro), ornamentados com filetes e planos marmorizados. Estes, recebiam paisagens decorativas, quando não eram frisos contínuos divididos em espaços regulares com temas mitológicos, como aquele dos Mistérios Dionisíacos da Vila dos Mistérios. Em Roma são encontrados painéis predominantemente paisagísticos na Casa de Lívia e outros, atualmente no Vaticano, executados aproximadamente entre o final do segundo século a.C. e o primeiro d.C. (foto 26).

Com o reconhecimento do Cristianismo por Constantino, através do Édito de Milão (313), outro espírito é instalado, e desenvolve-se uma sociedade de caráter mais popular e abrangente. As pinturas representativas de santos e cenas bíblicas adquirem importância maior e vão tomando forma no coração do povo e, consequentemente, nos painéis que ornavam as igrejas.

Nas catacumbas de Roma, acham-se as suas primeiras produções e é nos mausoléus e nas primeiras igrejas que a nova maneira de ver toma corpo, através da pintura afresco e do mosaico.

Os elementos naturais encontrados na arte medieval são simplesmente simbólicos, como as árvores separando figuras santas na cúpula de São Marcos, em Veneza. A redescoberta da paisagem, no Ocidente, só foi possível com a mudança processada na mente humana à entrada do Renascimento, e o seu achado constitui um processamento lento no cenário da pintura. Poder-se-ia dizer que ela brota das cenas com personagens, ou com as próprias figuras humanas, que começam a encolher-se à proporção que a paisagem participa cada vez mais de planos organizados, durante o século XV. Os modelos humanos reduziam-se e a paisagem tomava um espaço maior no retângulo, que recebia os dois motivos, até adquirir vulto definitivo e independente, com os holandeses, no século XVII. A sua presença foi tratada até o século XIV, como componente secundário. Giotto (1266-1336?) e Duccio (1260-1319?) pintaram árvores e morros que não estavam incorporados ao todo, nem se achavam absolutamente isolados. Contudo, foram as primeiras manifestações, depois de um milênio, no sentido de representar motivos paisagísticos. Simoni Martini (1284? -1344) anuncia a perspectiva em *São Martinho ordenando cavaleiro*, e Maso di Banco, século XIV, faz cenas com casas ao fundo, numa tentativa de realizar cenas urbanas. Ambrozio Lorenzetti, ativo entre 1319 e 1348 em *Efeito do bom governo* pinta a paisagem, em toda inteireza, e este poderia ser considerado um dos primeiros quadros do gênero, mas, como caso isolado, não constitui sistema. Sua prática ocasional não teve continuidade.

Em verdade, os artistas da época como Taddeo Gaddi (1310? -1366), Bernardo Gaddi (1300-1350), entre outros, mantiveram-se na linha estabelecida por Giotto. Árvores, construções e montanhas construíam simples menções à natureza. Apesar do empenho naturalístico de suas produções, a paisagem representava um cenário arbitrário, independente, de certa maneira, das figuras nele desenhadas.

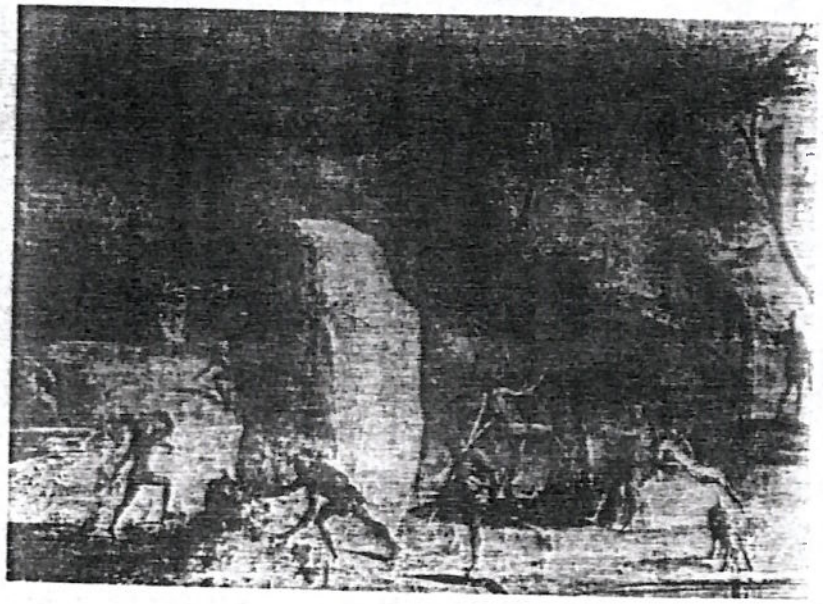


Foto 26

Painel da Casa de Lívia — Roma

As primeiras manifestações paisagísticas no Ocidente surgiram, provavelmente, do gosto romano pelos jardins e pátios internos, que incorporavam o ar livre à residência.

Com a chegada de Masaccio (1410-1429) estabelece-se a perspectiva e a proporcionalidade entre personagens e outros componentes presentes no retângulo, enfatizando ele sobretudo os aspectos urbanos. O Realismo, anunciado por Giotto, adquire sentido definitivo. Nas figuras da capela Brancacci, na igreja de Carmine, de Florença, Masaccio cria o tridimensional pelo poder do claro-escuro e da perspectiva.

Assim, o âmbito de ação foi dilatado em profundidade atuando com veridicidade, e a usança dos complementos na amplitude encontrada, como se pode averiguar, aparecem, logo em seguida, em Piero della Francesca (1415-1492) e Benozzo Gozzoli (1420-1497).

Com o passar do tempo, além da substituição de fundos planos e simbólicos, como já foi observado, as figuras retraem-se e, à proporção que os pintores investigam em torno da verdade, surge a conseqüente *invasão* da paisagem.

Até o século XV, os personagens habitam o espaço quase total da tela, e o único objetivo da paisagem é, até então, o de preencher vazios ocasionais.

Distante da Itália, o fenômeno é idêntico à mesma época e ainda de mais fácil observação devido, em parte, à resistência à penetração do Renascimento. Em Flandres, nos séculos XIV e XV, os Van Eyck, Roger Van der Weyden, Hugo Van der Goes, Hans Memling — bem como na Alemanha os Stephan Lochner, Grunewald, Martin Schongauer — não fizeram concessões especiais à paisagem. Ocorrência similar pode ser encontrada na França, em Jean Fouquet e na *Piedade d'Avignon* (de autor desconhecido), o mesmo acontecendo em Portugal, com Grão Vasco e Nuno Gonçalves.

Nos séculos XIV e XV, na Itália, o retângulo oferece maior oportunidade à natureza, e na primeira metade do século XVI a paisagem já é um convite para que as figuras nela se instalem, adormeçam à sombra de suas árvores, caminhem pelos seus campos e bosques, divirtam-se, ou façam passeios poéticos pelos luminosos canais de Veneza. Tantos são os artistas que tipificam o período que seria fastidioso enumerá-los. Citaremos: Piero di Cosimo (1462-1521), Tiziano (1488-1576), Gentile Bellini (1421-1507), Carpaccio (c. 1465-1526), Giovanni Bellini (1425-1516), Giorgionne (? -1447), que pintam cenas sacras ou pagãs concedendo grande destaque ao ambiente que os envolve. Tintoretto (1512/8-1594), Perugino (1520-1590), e o suíço-alemão, Conrad Witz

Na segunda metade do século XVI, processa-se o máximo de encolhimento da figura e, em consequência, surge a paisagem pura.

Com Patinir (1485-1524), Pieter Brueghel (1528-1569) e Paul Brill (1554-1626)[1] ela corporifica-se, entra no século XVII adquirindo suas variadas formas de interpretação e total independência. Com Brill, pela primeira vez, surge a paisagem sem figuras, enquanto Brueghel (o velho) e Patinir (este, da primeira metade do século XVI) ainda povoavam os seus quadros, como em *O dia escuro* e no *Descanso na fuga para o Egito*.

Concomitantemente a esse desenvolvimento processado no sentido de conceder maior espaço à paisagem, houve melhor entrosamento entre figuras e ambientes ao ar livre. Por esse aspecto, a compreensão dos artistas desenvolve-se no sentido da unidade. A paisagem era pensada para uma determinada presença humana ou essa presença humana o era para determinada paisagem. Um todo, este era o escopo, especialmente no século XVI. Não havia, naquele período, uma adição propriamente de um ou outro elemento, mas uma criação do ponto de vista formal que previa um conjunto, sem partes que se pudessem isolar ou serem consideradas cada uma a seu tempo.

1 Os dois primeiros autores são citados por André Lhote como inventores da paisagem (*Tratado da paisagem*).

Em Duccio di Buonisegna (ativo entre 1282 e 1339), por exemplo, a paisagem pode ser inteiramente isolada, não obstante o tamanho das figuras. Paisagem e criaturas vivem, por acaso, naquele ambiente como o poderiam fazer em qualquer outro. As árvores foram ali colocadas para completar espaços, verificados largos, depois de desenhadas as figuras.

No quadro *O jardim das Oliveiras*, de Duccio, abstraindo-se as figuras, a paisagem é perfeitamente compreensível e independente daquelas. Assim, acontece, também, com Benozzo Gozzoli (1420-1498) e Francesco Traini (ativo entre 1341-1346). Já em Tintoretto, século XVI, ou em Corrégio (1494-1534), Piero di Cosimo (1462-1521) ou Tiziano (1477-1576), as árvores eram concebidas *a priori*. Surgiam na composição como corpos indispensáveis, e tinham lugar em função das figuras humanas.

Em Tiziano, Bellini, Leonardo (1452-1519) ou Rafael (1483-1520), paisagem e figura são pensadas simultaneamente e, mesmo quando consideradas complementos, são partes inseparáveis do todo. Veja-se a *Vênus e Adonis*, de Sebastião del Piombo (1485-1547), ou a *Vênus dormindo*, de Giorgione, ou ainda a *Festa dos deuses*, de Bellini.

Em Brueghel ou Brill as figuras podem ser removidas porque, na realidade, são quadros de paisagem com pequenos vultos humanos que as movimentam e lhes pretendem dar o título, porém de modo algum tiram a sua independência. O mesmo acontece, mais tarde, com paisagens de Rubens (1577-1640) e de Rembrandt (1606-1669).

Simplificando, podemos definir a concepção paisagística da seguinte maneira: até o século XIV, paisagem *E* figuras; do século XIV ao XVI, paisagem *COM* figuras ou figuras *COM* paisagens e, em seguida, *A PAISAGEM*. Partindo da observação direta, a paisagem desenvolve-se rapidamente durante o século XVII; italianos e franceses fizeram-na quase ao mesmo tempo que os holandeses. Com Salvador Rosa Canaleto, Hobema, Ruydael, Van Goyen, Van der Welde o gênero paisagem institui-se plenamente.

Esse gênero adquire aspectos distintos, acompanhando, como é natural, o gosto, as intenções e a personalidade dos artistas. Vejamos alguns casos isolados.

Rembrandt e Rubens procuraram na paisagem o significado expressivo que os elementos ofereciam, partindo de observação direta desenhando croqui do natural, nos arredores de Amsterdam.

Rubens, por certo, não observava *corretamente* a natureza; ele procurava captar certos efeitos para atingir fins significativos. Poder-se-ia dizer que Brueghel *fabrica* melhor e respeita mais a realidade. Por isso, talvez, o sentido expressivo que se possa encontrar em Brueghel acha-se nas pequenas figuras dos seus quadros, enquanto que em Rubens a emoção reside na paisagem mesma, como é o caso de *Filemon e Baucis surpreendidos pela tormenta*.

Rubens e Rembrandt, pintando a natureza, trataram, particularmente, dos seus aspectos românticos e emocional. Buscavam na árvore o seu romance, sua vida triste ou alegre, tanto quanto no céu ou na terra.

A mesma linha (busca da emotividade) é seguida, na Itália, por Salvador Rosa (1615-1673) e Carlo Ricci (1676-1729). Em seus trabalhos, o que lhes importa é o sentido dramático sugerido pela natureza. Ricci e Rosa usam os corpos e volumes a seu bel-prazer para criar o drama, e o conseguem, sem dúvida, a golpes de audaciosos contrastes de claro-escuro e de linhas oblíquas em oposição violenta. O emocional, em suas obras, decorre simplesmente da forma da interpretação dos elementos.

Por outro lado, Canaletto procura a beleza do panorama em si, aproveitando a sua perfeita técnica artesanal para realizar o *retrato* de Veneza.

Em Hobema, Ruysdael e quase todos os holandeses do século XVII há representação de um ponto "ideal" da natureza.

Eram duas classes distintas de paisagistas: uma buscando o sentido expressivo que a natureza oferece, imprimindo-lhe a vida de um determinado local; a outra, mais preocupada em representar. El Greco, no seu *Panorama de Toledo*, Magnasco, grande número de artistas chineses, Rosa e Ricci e, mais modernamente, Albert Ryder e Van Gogh, são artistas a que poderíamos chamar de *expressionistas da paisagem*.

Claude Lorrain e Poussin organizavam suas paisagens no sentido da vista pitoresca e sentimental, como muitos dos seus contemporâneos holandeses e italianos. As ruínas poéticas, evocando saudades de épocas distantes, eram um apelo a sentimentalismos. A fatura de ambos nada tem de especial ou eloqüente, para cada tema em particular. O assunto só merece tratamento diferenciado em cor e valor e em função da distância. É este, aliás, o princípio que rege o tridimensional mantido pelos acadêmicos de todas as épocas. Os elementos componentes do quadro diluem-se em tons e acabamento à proporção em que se distanciam do primeiro plano.

Boudin e Constable, ao lado de Courbet e Corot, são os mais conhecidos pré-impressionistas. Estes, observando cada vez mais diretamente a natureza, não pintam os seus elementos como fazem os artistas holandeses do século XVII que, embora partindo de croqui de campo, pintam-na em seus *ateliers*, donde resulta uma síntese de toda a paisagem. Os pré-impressionistas fazem-na com um realismo imediato, captando a cor local, determinando a hora e a atmosfera, num ponto dado.

Com o hábito da pintura ao ar livre, dos séculos XIX e XX, a paisagem adquire formas diversas, torna-se mais natural; mais luminosa com os impressionistas ou mais coloridas com os pós-impressionistas. Os primeiros tomaram os problemas de luz como bandeira de suas preocupações; conseqüentemente não observam a cor como seus antecessores imediatos mas, particularmente, os efeitos luminosos empregando com apaixonada convicção os conhecimentos científicos conhecidos.

Os pré-impressionistas, Constable, Corot e outros pintavam a cor local; os impressionistas, a cor da luz batida no local. Os primeiros, conservando os valores fundamentais da pintura da época: forma, valor, cor, textura, volume, composição; os segundos procurando, exclusivamente, a luz de maneira intelectualizada e científica, foram causadores involuntários da perda de alguns dos princípios que constituíam a espinha dorsal da *pintura*, perda essa que provocou a reação coeva, pós-impressionista, representada por três figuras excepcionais: Cézanne, Van Gogh e Gauguin.

Naturalmente, os impressionistas tinham um objetivo determinado e seus grandes mestres procuravam a sua ordem, e a sua forma e o sacrifício de certos valores tinham por fim desenvolver e alcançar outros propósitos, os seus propósitos.

Até então, a natureza pintada nos *ateliers*, embora estudada *a priori*, seguia, como é natural, princípios aceitos em seus respectivos períodos. Os artistas eram, geralmente, isocromistas — empregavam tonalidades vizinhas.

A observação direta da natureza, especialmente notada em Constable, na Inglaterra, em Boudin e em Corot e nos artistas da Escola de Barbizon, na França, e, ainda, em Segantini, na Itália, muda a situação da paisagem.

Os efeitos luminosos vão atraindo adeptos em todos os quadrantes da terra e o gênero (paisagem) adquire excepcional prestígio.

O claro-escuro perde importância em favor de efeitos luminosos, conseguidos pelos contrastes de tons frios e quentes e de cores complementares. Estas e as cores puras eram empregadas com o fim

de provocarem, na visão do espectador, a sensação da luz branca (ver o capítulo "Cor e valor") e, com o mesmo propósito, eliminavam os pretos e os tons terrosos.

Os impressionistas inspiravam-se na natureza, conferindo-lhe, no entanto, um certo sentido abstrato e os pontos mais altos dos seus ideais foram marcados, a nosso ver, por Pissarro e Monet. Degas representa a combinação de duas concepções: a antiga e a moderna. Ele não abandona a forma nem a estrutura, embora continuando as investigações dos impressionistas, combinando efeitos para chegar à luz, tornando-se na sua simplicidade o mais bem-sucedido colorista do seu tempo. Degas preocupava-se com os movimentos do corpo humano. Suas mulheres não estão no banho, mas entrando ou saindo dele; suas bailarinas agitam-se e bailam realmente.

A pintura de Van Gogh contém uma dupla significação: a de seu talento excepcional e da vida interior extraídos das coisas mais simples. A lição de Van Gogh consiste justamente em obter, através de uma técnica extremamente inteligente, o sentido interno de cada componente representado no quadro. A inquietude de sua mente era transmitida às suas árvores, pelas pinceladas, também agitadas, que possuem por si só, desenhando a poder de traços marcados de pincel ou de creion, o âmago e os contornos dos vultos.

O RETRATO pode ser considerado um gênero de pintura, como a paisagem, a natureza-morta e a pintura de gênero, em virtude da sua presença em importantes períodos da História da Arte, devido ao fato de que quase todos os pintores e escultores a ele se dedicaram, alguns esporadicamente e outros com insistência.

O estudo da arte de retratar deve merecer atenção dos estudiosos pelo caráter artístico, iconográfico e por contribuir para a compreensão de determinado momento de uma sociedade, seus hábitos, suas roupas, sua maneira de viver e, sobretudo, a psicologia do ser dentro da sociedade. Os retratos poderão apenas representar, fixando para o futuro, os traços fisionômicos de um modelo em certo estágio de sua vida, sem outras pretensões. Há autores que encontram intuitivamente o caráter íntimo das pessoas, arrancam de dentro um sentido que, muitas vezes, o próprio modelo desconhece, podendo eles — os retratos — serem públicos, destinados à exaltação de heróis, políticos, reis e papas ou indivíduos destacados em suas atividades profissionais. Nessa categoria os escultores gregos, romanos e renascentistas muito contribuíram com bustos, figuras de corpo inteiro ou estátuas eqüestres, onde procuravam caracterizar imponência, heroísmo, arrogância ou simplesmente garbo.

Os retratos egípcios tinham uma pretensão menos terrena. Os mortos eram retratados para chamar a atenção do *Ka* (seu espírito ou seu duplo como acreditavam), facilitando-lhe o encontro do corpo, quando retornassem à terra. E nem sempre eram funerários, como se tem afirmado com freqüência. Heródoto escreve no 11.º livro de Histórias, parágrafo 182, sobre o Faraó Amasis, que enviou seu retrato para o Templo Minerva, em Cirene, e esse, pelo menos, não era um retrato funerário. E, possivelmente, muitas das pinturas a têmpera ou a encáustica de Faium (nome genérico atribuído a esses retratos por procederem, em sua maioria, daquela província do Alto Egito) tiveram a pose de modelos. Os retratos de Faium são do período de dominação romana; entretanto, suas fatura e feição são helenísticas, como o são, também, aqueles provenientes de Pompéia e Herculano, na Itália.

Em Pompéia, com as escavações que tiveram início em 1784, surgiram surpreendentes retratos executados a encáustica sendo que um deles feito em mosaico. São exemplos: *Retrato de senhora*

(foto 27), *Retrato de uma jovem*, *Retrato de um padeiro e sua esposa* (foto 28), e outros que são figuras de nobres e filósofos.

Segundo Amadeu Maiuri, conservador do Museu de Nápoles, o *Retrato do padeiro e sua esposa* era tido como a representação de P. Paquins Proculos, atribuição depois alterada, visto que a casa ao lado ligava-se a uma padaria. "Foi agora decidido, corretamente, em minha opinião, que temos aqui a semelhança de seus proprietários." São retratos de um impressionante realismo e, sobretudo, de extrema liberdade de execução. Realismo continuado nos admiráveis exemplares deixados pelos escultores romanos nas figuras de Vespasiano, Augusto, Constantino, Trajano, Decius e, particularmente, na estátua de Marco Aurélio, de 173 d.C., que se encontra na praça Campidoglio, em Roma. Os heróis mereciam especial atenção dos seus contemporâneos e eles, de moto próprio, faziam erigir os seus monumentos destinados a conservar a sua memória assim como os grandes faraós construíam as pirâmides para fazer permanecer o corpo. São momentos da História em que os homens promoviam a auto-exaltação mandando pintar retratos de grandes dimensões (em tela) para exibi-los em datas festivas.

Períodos houve em que essa vontade é reduzida ou desaparece completamente como decorrência do espírito de comunidade que os caracterizava, quando os indivíduos, isoladamente, perdem importância e obviamente a intenção de se fazerem retratar.

Com o advento do cristianismo e durante a Idade Média o retrato não é praticado, salvo esporadicamente, e de forma mais ou menos simbólica, como é o caso da Imperatriz Theodora no mosaico de São Vital, em Ravena, ou em códices dos séculos IV e V. Esse gênero de pintura volta a acontecer mais tarde, à entrada do Renascimento, quando a criatura humana novamente passa a acreditar na sua superioridade, a ponto de situar-se à altura das maiores figuras do reino celeste. Sentava-se ao lado deles como a falar de assuntos cotidianos, embora em atitudes piedosas à procura, apenas aparente, de uma conciliação impossível. A princípio, foi Masaccio no seu mural de Santa Maria Novella, em Florença, pintando a *Trindade*, entre 1426 e 1427, onde os doadores aproximam-se timidamente da cena sacra, emoldurada por um nicho tridimensional. Esse contato torna-se mais íntimo e mais pretensioso com o correr do tempo, quando o mais simples mortal mantém eternos colóquios, aparentemente sobre a existência de Deus e dos Santos. *A madona do chanceler Rolin* (foto 29), como a *Madona do cônego Van der Paele*, ambos de Jan Van Eyck (1385-1441), testemunham esse grau de intimidade e, no retrato de der Paele não faltam sequer os implementos indispensáveis aos seres mortais, como os óculos destinados a suprir a visão debilitada. Van der Weyden (1399-1474), Robert Campin (1375-1444) e Hans Memling (1440-1494) confirmam o mesmo sentimento pretensioso de igualdade, entre Deus e os homens!

A história do retrato pode ser estudada por ângulos distintos: sociais, econômicos, psicológicos, técnicos e artísticos e, traduzindo cada um, as suas razões e origens. Vejamos, em *flashes* rápidos, ou em retratos em 3 x 4 como diria o acadêmico José Cândido de Carvalho, alguns casos salteados ao longo do tempo.

Veneza, no auge do seu desenvolvimento econômico e político vivia a euforia do sucesso, ocasião em que o retrato ali floresceu com Gentile Bellini, Giorgione, Tiziano, Lorenzzo Lotto.

O comércio do Oriente que circulava por Veneza e tinha naquela cidade o seu grande empório entrou em decadência. Uma das causas frequentemente citadas para explicar o seu declínio foi a descoberta do caminho marítimo para as Índias, por Vasco da Gama, em 1498, fazendo transferir o comércio da época para as regiões do mar do Norte. A esse fato acrescenta-se o encontro das ricas

Foto 27

Retrato de senhora (mosaico) – Pompéia.

Foto 28

Retrato de um padeiro e sua esposa (encáustica) – Pompéia.

São retratos de um impressionante realismo e, sobretudo, de extrema liberdade de execução.

Foto 29

A madona do chanceler Rolin – Museu do Louvre, Paris.

Esse gênero de pintura volta a acontecer à entrada do Renascimento, quando a criatura humana novamente passa a acreditar na sua superioridade, a ponto de situar-se à altura das maiores figuras do reino celeste. Sentava-se ao lado delas como a falar de assuntos cotidianos, embora em atitudes piedosas.

terras do Novo Mundo. As viagens, com carregamento de mercadorias, fazem-se mais rápidas e mais diretas entre as Américas, espanhola e portuguesa, e as costas da península Ibérica e dos Países Baixos.

O comércio e a riqueza passam a outros cofres e às mãos de outra gente. Em 1579, as sete províncias em que se dividiam aquelas regiões reúnem-se formando a riquíssima República das Províncias Unidas, fortalecendo o seu poderio, transformando-a em potência econômica dominante. Essa transferência de *status* ocorre em benefício de uma área geográfica e em detrimento daquela que havia florescido anteriormente e atingido a plenitude artística no século XV e primeiras décadas do século XVI. Na pintura de retratos, a retrogradação dos venezianos é caracterizada pelo desenvolvimento de fórmulas destinadas a produzir o *retrato nobre*, de onde veio uma concepção vulgar e preconcebida para realizá-los, atendendo a demanda de duques que, em potencial pelo menos, eram todos os ricos burgueses venezianos. Parece que acreditavam na riqueza, mesmo em estado de esgotamento, como condição de nobreza. Enquanto isso, na Flandres, a burguesia, em ascensão econômica, orgulha-se de sua condição de artesãos. Pertenciam as guildas da época – uma espécie dos atuais sindicatos, mais poderosos, no entanto, do ponto de vista profissional. Tinham eles o direito de qualificar os seus membros e conferir-lhes títulos, habilitando-os ao exercício da profissão escolhida.

O ufanismo de que eram possuídos por exercerem atividades manuais ou outras, levaram-nos aos retratos de grupo reunindo artífices, comerciantes, médicos e militares numa só tela. Os retratos de grupo, sobre os quais falaremos depois, foram precedidos por aquela visão naturalística, a um tempo simbólica e orgulhosa dos retratos duplos de Jan Van Eyck (*Giovanni Arnolfini e sua esposa* – 1434) e de Quentin Matsys, *O banqueiro e sua esposa* (1514). Estes retratos representam um gesto, uma atitude comum, uma entrevista, um encontro galante ou cena curiosa como o é a do banqueiro contando dinheiro ao lado da esposa.

Jan Van Eyck (1385-1441) em seus retratos, sem deixar conferir importância à fisionomia dos modelos, cria um ambiente pictórico acima de tudo. Ele não faz apenas o retrato, mas um quadro. O pintor, como tal, situa-se além do retratista. Suas cores são vivas e ele procura dentro delas os valores destinados a criar o tridimensional, dando em alguns casos um aspecto escultural, como no auto-retrato da Galeria Nacional de Londres.

As composições de Van Eyck, sobretudo os retratos duplos, são simetricamente simples: os planos claros e as linhas nítidas. Há uma procura intencional de simetria, conseguida através de um eixo mediano vertical. O traçado arquitetônico de suas composições é distribuído com a evidente intenção de conseguir profundidade, como era sua maneira de representar nos quadros sacros, onde os planos se desenvolvem para o fundo da pintura.

Hans Memling (c.1433-1494), que trabalhou com Roger Van der Weyden, foi talvez, mais expressivo na atitude e nas expressões de seus retratados. *O retrato de Martin Van Nie*, de 1487, é uma demonstração de busca de gesto característico e intencional. A luz bate em cheio, como acontece em Weyden, onde não se pode observar a sua direção. Em Van Eyck, a luz entra tênue por uma janela lateral e suavemente ilumina as figuras e todo o ambiente onde elas se encontram.

Em Van der Weyden há um jogo de linhas, às vezes caligráfico e de efeito decorativo; as cores são colocadas separadamente, em cada objeto particularmente, enquanto que em Van Eyck elas são envolvidas e se interpenetram com suavidade. Poder-se-ia dizer que Van Eyck é poderoso na iluminação, na composição e no próprio aspecto fisionômico dos modelos.

Na Flandres, o sistema de representação favoreceu por longo tempo os chamados retratos de grupo.

Rembrandt produziu a *Lição de anatomia do doutor Tule* em 1632, que foi seguido da *Ronda da noite*, em 1642 e do *Sindicato dos alfaiates* em 1662. Rembrandt usa o tema para desenvolver um quadro em que as fisionomias são apenas parte do conjunto. Na *Ronda da noite* o artista tem a liberdade de incluir no grupo de militares mulheres e crianças para colorir e agitar o seu esquema. Sabe-se que o quadro foi pago pelo capitão banning Cocq[2], o comandante da corporação, e outros oficiais e sargentos com menores contribuições, numa média de 100 guilders, variando a quantia de acordo com a posição ocupada pelas figuras no quadro.

A *Ronda da noite* desenvolve uma composição movimentada, que poderíamos chamar de ação momentânea, cujo dinamismo Rembrandt conseguia pelo partido de linhas diagonais e de enérgicas manchas de cor, inteligentemente distribuídas antes da ação e da posição dos figurantes, quando na época os mesmos temas eram tratados, por outros artistas, com uma certa frontalidade e o emprego de linhas horizontais, como o são a *Companhia do capitão Reynier Reael*, 1637, *Banquete dos Oficiais de São Jorge*, 1627, de Frans Halls, ou a *Companhia do capitão Dirck Jacobsz*, 1588, de Cornelis Ketel (foto 30).

O que importava para o pintor era realizar um quadro à sua maneira tanto quanto o interesse de retratar os promotores da encomenda.

A Espanha, que, ao lado de Portugal, era geradora de sua própria riqueza e, em parte, a dos Países Baixos, graças aos empórios comerciais lá estabelecidos, deu margem, na mesma época, ao aparecimento de dois dos maiores artistas de todos os tempos: El Greco (Domenico Theotocopulos – 1550-1614) e Velasquez (Diego – 1599-1660).

El Greco nasceu na Grécia e recebeu parte de sua formação em Veneza, com o mestre Tiziano, e passou, ainda jovem, à Espanha, recolhendo-se a Toledo, onde veio a falecer aos 64 anos de idade. Ele encontrou ali novos elementos visuais. Tornou-se mais livre, pois suas figuras adquiriram maior expressão e situaram-se em espaços mais amplos. Suas cores, no entanto, ficaram sempre ligadas aos venezianos.

Os retratos de Velasquez são uma interpretação realística dos modelos, sem pretensões a penetrações psicológicas. Pintando *Felipe IV*, *As tecelãs* ou *As meninas*, o seu interesse concentra-se, apenas, na figura humana. O seu realismo encontra-se, sem distinção, nas figuras sacras ou mitológicas ou naquelas que compõem cenas da vida cotidiana. Em *As meninas*, Velasquez procurou o gesto ativo ocasional produzindo, a bem dizer, um quadro de gênero que, além de ser retratos da Infanta e seus acompanhantes, obedece a uma distribuição natural de figuras em atitudes caseiras. O Realismo, quase confundente dos espanhóis, manifesta-se em retratos de outros artistas, como por exemplo: *Retrato de um dominicano*, de Juan Baptiste Maino, que se acha na coleção Percy Moore Turner, em Londres, ou em Juan Carreño de Miranda no *Retrato de Maria Ana da Áustria*, assim como dezenas de outros poderiam ser citados.

Em El Greco há preocupação psicológica e um certo sentido abstrato em suas formas. Seus retratos vêm carregados de uma emoção que parece não ser deste mundo e, nesse sentido, comparam-se a muitas formas de escultura românica. Sem querer dizer que tenha havido influência, podem-se observar as mesmas linhas angulares e verticalidade similares, embora empregadas com meios e linguagem diferentes. Quando El Greco pinta o *Enterro do conde de Orgaz* (também um conjunto de retratos?) começa a encontrar maiores possibilidades nas distorções em favor da representação emo-

2. O título original: *Compañhie de Frans banning Cocq*

Foto 30

Hals, Frans – *Banquete dos oficiais de S. Jorge* – Museu Frans Hals, Harlem.

Na Flandres, o sistema de representação favoreceu, por longo tempo, os chamados retratos de grupo. Na obra de Frans Hals há uma certa frontalidade e o emprego de linhas horizontais.

cional, embora as formas dos corpos pretendam ser realísticas. El Greco explora um jogo mais ou menos abstrato de luzes e sombras, com maior liberdade e, até certo ponto, com arbitrariedade. No *Enterro do conde de Orgaz* há ampla liberdade de interpretação e a exaltação dos sentimentos é conseguida pelo jogo dos elementos contrastantes, criando uma intensa atividade emocional.

Enquanto Velasquez representa o modelo, El Greco toma dele, apenas, o material destinado a configurar uma intenção, um momento de exaltação. Suas interpretações são individualistas, independentes e, por esse lado e ainda pela emotividade transmitida, ele precede aos românticos e aos modernos.

No *Retrato de Dom Antônio Covarrubias* (1594-1600) exposto no Museu El Greco, em Toledo, toda a figura transcende espiritualismo e os olhos de Dom Antônio são profundos e penetrantes; não olham aqui ou ali, mas algo tão distante que não podemos alcançar e compreender, enquanto os olhos da Infanta Maria Tereza, do quadro *As meninas* de Velasquez, fixam-se no pintor e não vão além do limitado espaço que separa o modelo do artista (foto 31). No retrato que El Greco pintou de *Frei Hortensio Felix Paravicino* (1604-1609), Museu de Belas-Artes de Boston, há uma interpretação de personalidade superior, segura, resoluta e, talvez, sensual. A linguagem plástica deste retrato é rápida, nervosa e livre.

O retrato espanhol, em geral, objetivava a pessoa, com seus aspectos naturais e humanos, como aqueles pintados por Alonso Sanchez Coello (1515-1590), Luiz Tristán de Escamilla (1586-1624), Juan Bautista Mayno (1576-1649), Francisco Pacheco (1564-1654) e, naturalmente, a grande maioria dos retratos do próprio Velasquez.

Na França aparece o tipo de retrato nobre, altivo e de porte aristocrático. Jean Clouet (1486-1541), e seu filho François Clouet (1522-? 1572) estabeleceram o tipo de retrato francês que, com variedades naturais, prosseguiu pelos séculos XVII e XVIII. Eram retratos sofisticados, com certa influência da pintura dos países do Norte, particularmente nos planejamentos, aos quais atribuíam grande importância. O retrato de Francisco I, do Louvre, e outro de Francisco I, de François Clouet, de Florença, lembram a roupagem elaborada dos Van Eyck e de Van der Weyden, e essa atenção à riqueza dos planejamentos assumia tantas vezes maior importância que a própria fisionomia dos modelos. Esse tipo de retrato elegante e teatral continua, em França, por algum tempo.

Os seus maiores representantes são:

- Hyacinthe Rigaud (1659-1743) – *Retrato de Luiz XIV*;
- Louis e Antoine Mathieu (os irmãos Le Nain 1647 ? -1677) – *Os jogadores de gamão*;
- Jean-Marc Nattier (1685-1766) – *Marie Leczinka*;
- Jean-François de Troy (1679-1752) – *Henrique IV e os membros da Ordem do Espírito Santo*;
- Charles Lebrun (1619-1690) – *O chanceler Sérguier* (Louvre);
- Nicolas de Largillière (1656-1746) – *O artista e a família* (Louvre);
- François Boucher (1703-1770) – *Mme. Pompadour*;
- Jean Baptiste Peronneau (1715-1783).

O retrato pomposo, acetinado, rendado e curiosamente bordado, passa à Inglaterra, desde que Holbein, o jovem, ali se estabelece como pintor de Henrique VIII, em 1532, por ocasião de sua segunda viagem àquele país, tornando-se, em conseqüência, o fundador da primeira escola inglesa de pintura, que tem como seguidores mais próximos Gerlach Flick e Hans Eworth.

Foto 31

Velasquez. Diego da Silva – *As meninas* – Museu do Prado, Madri.

Os retratos de Velasquez são uma interpretação realística dos modelos, sem pretensões a penetrações psicológicas. Em *As meninas* procurou o gesto ativo ocasional produzindo, a bem dizer, um quadro de gênero.

Os retratos de Holbein são simples, como simples são também os seus fundos escuros, destinados a destacar a figura e suas roupas. São realísticos, com exagerada ênfase nos detalhes e atenção à textura, especialmente no retrato de Thomas Moore. Seus desenhos destacam-se extraordinariamente no conjunto de sua obra, pela simplicidade, pela linha justa e acurada e, em especial, pela textura conseguida.

No século XVII, Van Dyck, como pintor de Jaime I e Carlos I, exerce novo período de influência entre os ingleses e torna-se, de fato, o criador da escola de retratos da Inglaterra. Sua influência chega até Thomas Gainsborough (1727-1788) e Joshua Reynolds (1723-1792). Alemanha Holbein, o jovem (1497-1543), é de uma geração que precede a Dürer (1471-1528) e este é contemporâneo de Grunewald (1470/80-1528). Eles representam as três maiores figuras da pintura alemã, diferenciados fundamentalmente, no entanto, em alguns pontos. Grunewald é subjetivo e medieval, explora um tipo de expressividade dramática. Holbein é objetivo como um homem da Renascença e Dürer é uma combinação de intelectual, emotivo e idealista.

Dürer tem interesse teórico e intelectual, especialmente depois de 1505, quando em seus quadros a perspectiva se desenvolve inteiramente e sua textura torna-se mais acurada e intencional. Ele cuidou da maciez dos tecidos e da dureza dos materiais sólidos. Nas roupagens, fez quase milagres de interpretação. No retrato de *Willibald Pickheimer*, de 1503, o artista, com sabedoria extrema e com o mais simples dos materiais: o carvão – diferencia a qualidade dos tecidos, dos cabelos e da carnação. Nesse sentido, mais tarde, Holbein segue-lhe os passos. No retrato de sua mãe, de 1514, mostra o mesmo tipo de tratamento, em desenhos a carvão.

A curiosidade de Dürer levou-o a experimentar todos os tipos de materiais conhecidos no seu tempo, todos os processos de gravar e vários dos meios empregados em pintura como óleo, aquarela, podendo ser considerado um dos primeiros aquarelistas do Ocidente. Nos desenhos empregou grafite, carvão, pincel e variou as cores do suporte usando papéis coloridos: azul, violeta e verde. Criou uma pintura consciente dos planos e, para consegui-la com maior destaque, lançava nos fundos uma certa arquitetura e paisagens, à maneira renascentista italiana. Suas gravuras atingem as maiores alturas entre 1509 e 1512, mostrando fantásticas qualidades entre o humano e o divino, um tanto à Grunewald. Neste período realizou três grandes gravuras em metal: *Melancolia*, *São Jerônimo* e *O cavaleiro, a morte e o diabo*. Na figura do santo à mesa, Dürer revela, em gravura, o seu alto senso pictórico – sua obra impressa torna-se, cada vez mais, imitação de desenhos a pena. Seu interesse por fisionomia torna-se maior e de suas gravuras de personagens surgiu a moda dos retratos gravados. A pintura de Dürer, dos últimos anos de sua vida, é quase toda composta de retratos. São eles simples em composição, claros, objetivos e iluminados à maneira renascentista.

Dürer é considerado o artista que introduziu o espírito do Renascimento na Alemanha, devido às influências recebidas, possivelmente, durante suas viagens à Itália. Mas deve-se notar que ele se aproxima da Renascença apenas no senso teórico – acreditava em ciências, no intelectualismo e no estudo.

A PINTURA DE GÊNERO refere-se a cenas da vida cotidiana, figuras reunidas nos interiores de salões, tabernas ou ao ar livre, cujos motivos podem ser os mais elegantes e sofisticados; cenas de reuniões sociais ou de copa e cozinha. No primeiro caso estão Watteau (Antoine), Jean-François de Troy, Joseph Pater, Jean Baptiste. No segundo, David Teniers, Adrien Brower, Van Ostade. A pintura de gênero parece ter sido propiciada pelo gosto dos retratos característicos. Os retratos flamengos e

holandeses já eram, muitos deles, em princípio, uma espécie de pintura de costumes ou de gênero, pois a representação de personagens incluía, ao mesmo tempo, um quadro significativo da vida cotidiana em gestos afetuosos ou uma ligação à profissão dos modelos. Havia intenção que ia além da fisionomia, propriamente.

É provável, também, que as inúmeras pequenas cenas pintadas por Brower, Teniers, Gerard David, Pieter de Hooch, Nicolas Maes, Adrien Van Ostade, sejam retratos de figuras populares escolhidas nas comunidades em que viviam. Em alguns desses quadros, é evidente a intenção de retratar fisionomias das pessoas conhecidas. Os retratos não são posados, à maneira tradicional dos italianos ou dos artistas que vieram depois, no século XVII, quando a intenção achava-se circunscrita ao retrato mesmo. A *Gioconda* é um retrato e não pretende outras interpretações, acontecendo o mesmo com aqueles pintados por Antonello da Messina, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Carpaccio, Palaiolio, Piero de la Francesca, Paolo Uccello e tantos outros.

Jan Steen (1626-1679) pintou uma cena de interior retratando descendentes seus: pintura realística com todos os requintes de detalhes, onde aparece o papagaio exótico, os passarinhos e o cão pertencentes à família. Os gestos são vulgares e alguns até mesmos ridículos. *A família do artista*, representando todas as gerações vivas a ela pertencentes, é um quadro de gosto extremamente popular, mostra o artista orgulhoso de sua própria condição de pequeno-burguês, fato que jamais poderia ter ocorrido em Veneza, na mesma época. Nesse quadro de Jan Steen, o retrato é apenas o pretexto para compor uma cena de costumes; a representação da semelhança dos modelos é puramente acidental.

Foi no século XVII, período de desenvolvimento e riqueza, que se popularizaram os motivos da vida vulgar, do dia a dia das artes flamenga e holandesa, cujos maiores nomes são Adrien Van Ostade (1530-1585), Hendrick Avercam (1585-1663), Adrien Brower (1605-1638) (Brower pintou retratos?), Pieter Brueghel, o novo (1564-1637), e o velho (1525-1569), Gerard David, (1613-1675), Carel Fabritius (1622-? 1654; pintor de gênero e de retrato), Pieter de Hooch (1629-c.1684), Nicolas Maes (1634-1693), Aert Van Ostade (1610-1685), Jan Steen (1626-1679), David Teniers, o novo (1610-1690), Gerar Terborch (1617-1681), Jan Vermeer (1632-1675).

A NATUREZA-MORTA constitui um outro gênero que assume, desde o advento do Modernismo, a maior importância. Os gregos praticaram-na com certa regularidade.

Plínio refere-se a Sosos e a um certo Piracicus como pintores de alimentos e animais.

Pintura de natureza-morta, em realidade, só vamos encontrar em Herculano, Pompéia, na qual já se observa o gênero delineado, embora exercendo função decorativa, a despeito do realismo procurado. Inúmeras pinturas encontradas naqueles centros romanos deixam perceber a existência de uma atitude permanente e um gosto voltado para esse gênero. Eram representados, de preferência, arranjos de produtos alimentares, como se estivessem numa dispensa. Os artistas produziam frutas, aves mortas, jarros, de maneira tal que poderíamos imaginá-los como obras atuais (foto 32). Os pintores reuniam num mesmo espaço objetos fabricados de diferentes materiais para explorar-lhe os efeitos particulares. Eram potes de barro, ânfora de metal, jarras de vidro e distintas variedades de frutas, que permitissem o emprego de texturas diferenciadas, como fez Chardin no século XVIII.

Com o passar do tempo os elementos típicos da natureza-morta permaneceram nos quadros apenas como complemento da composição e quando se faziam necessários ao tema geral da pintura.

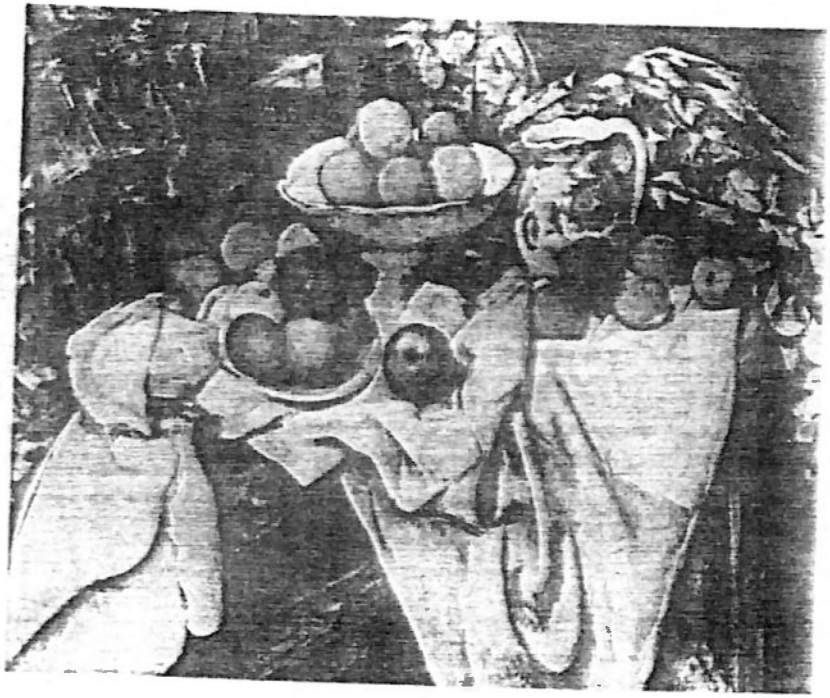


Foto 32

Cézanne, Paul – *Maçãs e laranjas*

Pintura de natureza-morta, em realidade, só vamos encontrar em Herculano, Pompéia. Nesta última já se observa o gênero delineado, embora exercendo função decorativa, a despeito do realismo procurado.

Uma cena representando Baco, por exemplo, implicava na presença de bandejas com frutas e, particularmente, uvas, que são o seu símbolo. Nessas condições, pintavam-se os elementos próprios da natureza-morta mas não ela mesma, como concepção formal e concreta.

No Renascimento, são encontrados na pintura todos os implementos que o gênero comporta: vasos de flores à janela, bandejas com ovos, frutas e pássaros mortos, coadjuvando no conjunto da composição.

No século XVII, o gênero aparece em toda a sua plenitude e constitui uma problemática nova no panorama geral das artes visuais.

Os holandeses e flamengos buscavam uma realidade a seu modo, tantas vezes organizadamente romântica. A natureza-morta prestava-se a esses intentos, devido aos arranjos composicionais, livres de implicações com a realidade fisionômica da figura humana e dos cânones estabelecidos. Os criadores da natureza-morta poderiam, assim, fixarem-se no jogo de efeitos puramente pictóricos e, de fato, procuravam aplicar elementos que correspondessem aos valores puros da pintura, sem que isso significasse que as vidas espiritual e ativa estivessem ausentes. Os objetos representados refletiam uma alusão à vida e as ações, além portanto do próprio temperamento do autor humanizando-se. Os artistas holandeses e flamengos, especialmente, procuravam na natureza-morta, além do jogo plástico, certos aspectos vivos que se achavam fora e além do modelo propriamente dito. Tinham interesse pelo característico e pelo curioso; uma flor orvalhada, um inseto pousado ou uma gota d'água escorrendo pela folha verde assumiam importância inusitada no conjunto da obra.

Entre os franceses e italianos contemporâneos dos seus colegas do Norte, não ocorriam apelos ao romântico adicional: pintavam a flor pela flor mesma, tanto quanto todos os outros elementos componentes da composição.

Chardin procurava objetos que lhe facilitassem a pintura de efeito tátil, proporcionando ao mesmo tempo, uma composição naturalística, mas organizada em formas largas e curvas simples: massas cilíndricas e planos chatos num equilíbrio balanceado em três dimensões. Chardin, como pintor, ficou à parte no seu tempo, justamente devido à procura da coisa natural, à qual dedicou-se com seriedade, num momento em que a cena artística era dominada por artistas oriundos da mesma linha rococó de Watteau (1684-1721), cujas concepções estéticas opunham-se frontalmente à orientação do primeiro.

No século seguinte, com o advento do neoclassicismo, a natureza-morta não aparece com freqüência na produção dos grandes artistas. O desenho da figura humana era entendido como o único elemento digno de respeito e de consideração, e qualquer criação artística fora daqueles conceitos era relegada ao plano da indiferença. Havia preconceito contra os artistas que as realizavam e, até quase os nossos dias, sobre eles chegaram julgamentos depreciativos. Prezava-se, então, em maior escala, os artistas que pintavam figuras porque *sabiam desenhar. O desenho de uma árvore podia ser feito de qualquer maneira porque não se lhe notava a diferença.*

Uma maçã poderá ser maior ou menor do que o modelo e a veracidade da representação não será contestada, devido à rápida perecibilidade do modelo. Esse era o ponto de vista acadêmico e tal erro de julgamento levou muitos autores, vecados para outros gêneros, a se perderem, levados pela obrigação de se colocarem à altura dos seus colegas figurativistas. Pintores de paisagem desperdiçaram tempo produzindo más figuras e reduzindo o valor de sua obra global que, se fosse mantida apenas como pintura de paisagem ou de natureza-morta, teria atingido a alturas maiores.

Alguns nomes da pintura no Brasil, que possuíam muitos temperamentos de paisagistas, foram levados a fazer figuras, para atender aos errôneos conceitos da época.

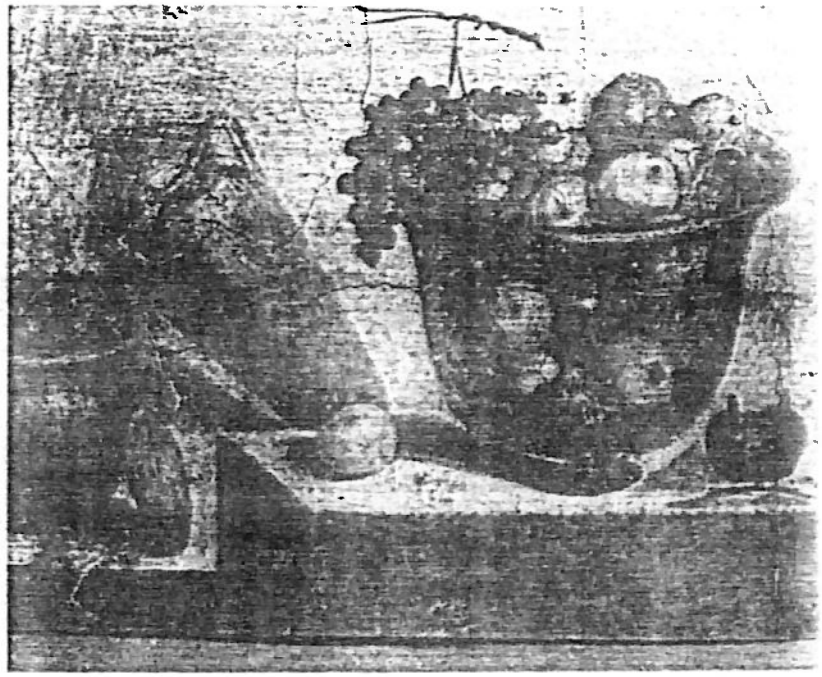


Foto 33

Natureza-morta (afresco) – Pompéia.

Durante os períodos impressionista e pós-impressionista foram criados magníficos exemplos de naturezas-mortas, graças à autonomia que o gênero volta a adquirir.

Esses novos princípios traziam no seu âmago a justa convicção de que os mais modestos argumentos poderiam ser portadores de valores estéticos os mais altos e até monumentais.

Sabemos, hoje, que uma figura em artes plásticas não é propriamente a figura humana e que o conjunto, de qualquer ordem, conta por seus predicados estéticos independentes do gênero, que é apenas suporte daqueles predicados.

O Romantismo, também, não fez concessões à natureza-morta e seus elementos típicos só aparecem como complementos, à semelhança dos clássicos, do medievo e do Renascimento.

Os impressionistas possuem o mérito de fazer reviver a natureza-morta. Abandonaram os preconceitos dos neoclássicos e seus seguidores, os acadêmicos. Os impressionistas adotaram a forma como um volume iluminado e compreenderam a exatidão como um fenômeno artístico, e não puramente mecânico.

A procura de corpos iluminados fez com que os impressionistas se orientassem especialmente no sentido da paisagem, rompendo com os preconceitos que admitiam a superioridade apenas dos pintores de modelos humanos. Assim, o gênero natureza-morta voltou, com a paisagem, a tomar o lugar que havia ocupado no século XVII.

Durante os períodos impressionista e pós-impressionista, foram criados magníficos exemplos de naturezas-mortas, graças à autonomia que o gênero volta a adquirir no contexto geral das artes visuais, e sobretudo pelo aval que lhe confere a presença de grandes nomes.

Esses novos princípios traziam no seu âmago a justa convicção de que os mais modestos argumentos poderiam ser portadores de valores estéticos os mais altos e até monumentais, como o são algumas das naturezas-mortas de Cézanne.

Nas obras *Maçãs e laranjas* (foto 33), *Três Maçãs*, de Cézanne, e na *Cesteira e frutas* e em *Rosas e estatuetas*, de Gauguin, os seus autores conseguiram uma monumentalidade que muitos artistas não alcançaram pintando cenas de grande porte.

A idéia do fácil para a paisagem e para a natureza-morta já não existe, graças à compreensão dos fenômenos estéticos. Quando estudamos a obra de grandes artistas, como Picasso por exemplo, observamos que nem sempre resolveram bem o pintar fácil da paisagem e, no Brasil, temos casos conhecidos de pintores que, se em outras expressões, tenham sido ousados e absolutamente capazes podem ser considerados apenas sofríveis como paisagistas, provando que o problema não se situa no âmbito daquele julgamento depreciativo de valor e não comporta, sequer, julgamentos comparativos entre os distintos gêneros de pintura, situando-se sua escolha na esfera das tendências e das vocações.

Bibliografia Básica

ARNHEIM, Rudolf – *Arte y percepcion visual*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1962.

BAMZ, J. – *Arte y ciencia del color* (2.ª edição). L.E.D.A., Barcelona.

BANFI, Antonio – *Filosofia da arte*. Tradução de Cristiano Monteiro Oiticica. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1970.

BAZIN, Germain – *História da arte*. Ed. Bertrand, Lisboa, 1965.

BERENSON, Bernard – *Esthétique et histoire des arts visuels*. Ed. N.R.F., Paris, 1953.

BOSANQUET, Bernard – *Historia de la estetica*. Tradução de José Rovire Armengal. Ed. Nova, Buenos Aires, 1949.

BURCKHARDT, Jacob – *Del paganismo al cristianismo*. Tradução de Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Economica, México, 1945.

CARVALHO, Thales de Melo – *O número de ouro*. E.B.A., Cadernos, 1945.

CAVALCANTI, Carlos – *Como entender a pintura moderna*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963.

———, *Arte e sociedade*. MEC, Rio de Janeiro, 1967.

CENNINI, Cennino – *El Libro del arte*. Tradução de Ricardo Resta. Argos S.A. Editorial, Buenos Aires, 1947.

CLARK, Kenneth – *Fascaren na arte*. Trad. de Rego de Almeida. Ed. Ulisseia, Lisboa, 1961.

DEL NEGRO, Carlos – "Estudo sobre a proporção áurea". *In: Arquivo da Escola Nac. de Belas-Artes*. Rio de Janeiro, 1955.

DOERNER, Max – *The materials of the artist*. Tradução de Eugen Neuhaus. Ed. Harcourt, Brace and Co., New York, 1934.

DORFLER, Gilio – *Discorso tecnico delle arti*. Nistri-Lischi Editori, Pisa, Itália, 1952.

FELLER, Robert L.; JONES, Elizabeth H. e STOLOW, Nathan – *On picture varnishes and their solvents*. Intermuseum Conservation Association, Oberlin, Ohio, EUA, 1959.

FAURE, Elie – *História da arte* (5 volumes). Ed. Civilização Brasileira, São Paulo, 1952.

———, *L'esprit des formes* (2 volumes). Ed. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1964.

FLEXA RIBEIRO, Carlos – *Iacins modernos sobre o gótico*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1960.

FLEXA RIBEIRO (José Flexa Pinto Ribeiro) – *História crítica da arte* (6 volumes). Ed. Fundo de Cultura, Rio de Janeiro, 1962.

FOCILLON, Henri – *Vida de las formas*. Tradução de Inês Rotemberg. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1947.

GARIN, Eugenio – *Masaccio*. Coleção Classici dell'Arte, Ed. Rizzoli, Milão, 1968.

GHIKA, Matila C. – *Estetica de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Tradução de J. Bosch Bousquet. Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1953.

———, *Essai sur le rythme*. Ed. Gallimard, Paris, 1938.

———, *El numero de oro – Los ritos* – Tradução de J. Bosch Bousquet. Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1968.

GETTENS, Rutherford J. e STOUT, George L. – *Painting materials*. D. van Nostrand Co. Inc., New York, 1942.

GOETHE, Johann Wolfgang von – *Teoria de los colores*. Tradução de Pablo Simon. Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1945.

HALE, Gardner – *The technique of fresco painting*. Dover Publication Incorporation, New York, 1966.

HAUSER, Arnold – *História social da Literatura e Arte*. Tradução de Berta Mendes, Antônio de Souza e Alberto Candeias. Ed. Jornal do Foro, Lisboa, 1954.

HEGEL, Georg Wilhelm Frederick – *Estética – A ideia e o ideal*. Tradução de O. Vitorino. Guimarães Editora, Lisboa, 1959.

HERBERTS, Kurt – *Artist's techniques*. Thames and Hudson, Londres, 1958.

HILER, Hilaire – *The painters' pocket book of methods and materials*. Ed. Research Publishing Co. Los Angeles, Califórnia, EUA, 1945.

HUYGHE, René – *L'art et l'homme* (4 volumes). Ed. Larousse, Paris, 1957.

KAINZ, Friedrich – *Estetica*. Tradução de Wenceslau Roces. Ed. Fondo de Cultura Económica, México Buenos Aires, 1952.

KANT, Immanuel – *Lo bello y lo sublime* (2.ª edição). Trad. de A. Sanchez Rivero. Espasa-Calpe Argentina S.A., Buenos Aires, 1946.

KOFFKA, Kurt – *Principios de psicología de la forma*. Ed. Paidos, Buenos Aires, 1953.

KROEBER, A. L. – *Style and civilizations*. University of California Press, USA, 1963.

LE CORBUSIER – *New world of space*. Ed. Reynal, New York, 1948.

LHOTE, André – *La peinture – Le coeur et l'esprit*. Ed. Denoele et Steele, Paris, 1933.

MAIURI, Amadeo – *Roman painting*. Editora Skira, Suíça.

MÂLE, Emile – *Histoire générale de l'art* (2 volumes). Paris, 1950-1953.

MALRAUX, André – *The psychology of art* (3 volumes): "Museum without walls, The creative art, The twilight of absolute". Ed. Doubleday, New York, 1953.

MAYER, Ralph – *The artists' handbook of materials and techniques*. The Viking Press, New York, 1945.

MEUMANN, E. – *Sistema de estética*. Ed. Espasa-Calpe S.A., Buenos Aires, 1947.

MOTTA, Edson e SALGADO, Maria Luiza Guimarães – *Iniciação à pintura – Estudos técnicos*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1975.

MUELLER, Conrad G. e Rudolph, Mac – *Luz y visión*. Ed. Time-Life International. Nederland/New York, 1969.

MUNRO, Thomas – *Les arts et leurs relations mutuelles*. Presses Universitaires Françaises, 1954.

NUNES, Benedito – *Introdução à filosofia da arte*. Coleção Buriti. São Paulo, 1966.

OSBORNE, Harold – *Estética e teoria da arte*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Ed. Cultrix, São Paulo, 1970.

PACHECO DA ROCHA, Francisco – *Ocorrência da simetria dinâmica na arte do homem primitivo americano*. Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, 1964.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio – *Museo pictórico o escala optica* (original de 1723). Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1944.

PRUDHOMME, Sully – *La expresión en las bellas artes*. Tradução de Joaquim Gil – editor, Buenos Aires, 1954.

READ, Herbert – *As origens da forma na arte*. Tradução de Waltensir Dutra. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1967.

SOUZA, Aleídio M. *Artes plásticas na escola* (5.ª edição revista). Ed. Bloch, Rio de Janeiro, 1974.

STOKOWSKI, Leopold – *Música para todos nosotros* (3.ª edição). Trad. de Francisco Serrano Mendez e Cynthia Boissevain. Espasa-Calpe Argentina S.A., Buenos Aires, 1946.

TAINE, H. – *Philosophie de l'art* (2 volumes). Lit. Hachette & Cia., Paris 1906.

TOFFLER, Alvin – *O choque do futuro*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Ed. Artenova S.A., Rio de Janeiro, 1973.

TOLSTOY, Leon – *What is art and essays on art*. Tradução de Aylmer Maude. Oxford University Press, New York, Toronto, 1955.

TORRES Y GARCIA – *Universalismo construtivo*. Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1944.

VAVILOV, S. – *O olho e o sol*. Tradução de Freitas Cruz. Editorial Vitoria Ltda., 1950.

VENTURI, Leonello – *Historia de la crítica del arte*. Tradução de Julio Payró. Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1949.

———, *Arte Moderna*. Ed. Fratelli Bocca, Itália.

———, *Impressionists and symbolists*. Ed. Scribner's, New York, 1950.

VINCI, Leonardo da – *Tratado de la pintura* (2.ª edição). Tradução espanhola de Manuel Abril Espasa-Calpe Argentina S.A., Buenos Aires, 1947.

WAETSOLDT, Wilhelm – *Tu y el arte* (4.ª edição). Tradução de Jayme Bofilly y Ferro. Ed. Labor S.A., Barcelona, 1949.

WOLFFLIN, Heinrich – *Renaissance und Barock*. Ed. Schwabe & Co., Basiléia, Suíça, 1967.

———, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Ed. Espasa-Calpe, Madri, 1967.